
CHRISTOPHE DELBROUCK
The who
The Who
LE CASTOR ASTRAL

Christophe Delbrouck

The Who

Le Castor Astral

PRÉAMBULE

C'est par la colère que les Who sont entrés dans la mythologie du rock. Drapés dans des atours d'aristocrates, ils jouaient le plus fort possible, terrorisaient en démolissant leurs instruments, affichaient un air dédaigneux et hurlaient comme des voyous des pamphlets chargés de rage. Ils rallièrent à eux la jeunesse anglaise par un premier hymne, «My Generation», avant de concurrencer quatre autres garçons dans le vent. Héros des Mods anglais et du psychédélisme britannique, ils sont vite apparus comme des trublions de la contre-culture américaine et européenne par leur incessante créativité et leur raffinement, parvenant à leur apogée avec le grand œuvre, *Tommy*, premier opéra rock de l'histoire musicale. On les disait fous, teigneux, arrogants, dangereux. Ils devinrent l'un des rouages essentiels qui permirent l'évolution du rock et de la pop en combinant un rhythm'n'blues sauvage au rock lyrique créé par les Beatles; bases explosives sur lesquelles repose encore aujourd'hui la culture musicale populaire. L'aventure ne fut ni facile, ni toujours très heureuse. Elle est désormais une page d'histoire.

CHAPITRE 1

1944-1964

Four Boys

En Angleterre, la Seconde Guerre mondiale n'interrompt pas le cours des naissances. Elle en est parfois même caution. Un acte pur au milieu des immondices ou le plus sûr moyen de préserver une descendance avant qu'une de ces fusées à oxygène liquide ne creuse un trou dans l'arbre généalogique. Ainsi, l'hôpital de Chiswick accueille quelques jeunes femmes au ventre rebondi. Maud Entwistle donne naissance à John Alec le 9 octobre 1944, suite aux plus terribles bombardements aveugles de V2 que Londres ait connus, et qui totaliseront 3 000 victimes. Comme les autres, Maud pose avec sa progéniture pour un cliché propagandiste destiné à affirmer la confiance immodérée des nouvelles mères envers la patrie. Idem le 1er mars 1944, à l'hôpital d'Hammersmith, où apparaît Roger, un poupon aux yeux bleus; la plus grande fierté d'Irene Daltrey.

Trois semaines après le suicide d'Adolf Hitler, un petit garçon vient au monde le 19 mai 1945 à l'hôpital de Chiswick, dans la banlieue ouest de Londres. Peter est le premier enfant de la famille Townshend; un bambin conçu par Clifford et Betty entre deux myriades de bombes volantes, les redoutables V1. L'enfant est baptisé Peter Dennis Blanford.

Suite à la capitulation sans conditions de l'Allemagne nazie et l'écroulement du IIIe Reich, des centaines de milliers d'enfants naissent en France, en Angleterre, au Canada, aux États-Unis et ailleurs, ce qui se révélera un baby-boom à l'échelle planétaire. Parmi ces parents plus prudents, il y a Alfred et Kathleen Moon, qui voient l'arrivée de leur premier fils, Keith, le 23 août 1946. Partout, en Angleterre, une ribambelle de chérubins babille et crie. Certains d'entre eux formeront les Who, les Kinks, les Rolling Stones, les Beatles ou les Yardbirds. Une autre génération, très différente des précédentes, s'élève à l'ombre du renouveau économique, du nationalisme triomphant et d'un réconfort débonnaire où le monde pouponne afin de mieux oublier ses fantômes. Ces mômes-là se chargeront de changer leur propre avenir par l'une des révolutions socioculturelles les plus marquantes du xxe siècle.

Le père de Keith, Alfred Moon, est un mécanicien auto. La mère est professeur de piano. Ils demeurent à Chaplin Road, l'un des secteurs résidentiels de Wembley, au pied d'un légendaire stade de football qu'un petit rondouillard du coin, sur Pinner Street, achètera un jour avec les royalties de ses chansons pop: Reginald Kenneth Dwight, mieux connu sous le pseudonyme d'Elton John. Keith, lui, n'est ni gras ni bien grand. Il reste assis des heures durant près d'un gramophone portatif, à écouter des 78 tours de Nat King Cole et de Jimmy Shand. La rue se tient dans l'ombre du stade, comme le chemin de sa première école, à Barham.

Roger Harold Daltrey, lui, vit dans le faubourg ouest de Londres, dans le quartier populaire de Shepperd's Bush, sur Percy Road, entre marché aux puces et chemin de fer. Harry, son père, est employé dans une fabrique de sanitaires. «Il

fabrique des chiottes», selon les plus discourtois. Sa mère, rescapée d'une poliomyélite, a partiellement perdu l'usage de ses bras. Roger roule sur le trottoir avec son tricycle. À la naissance de ses sœurs, il va se sentir délaissé.

À Chiswick, un quartier voisin frôlé par la Tamise, John Alec Entwistle est l'enfant unique d'un couple de musiciens – Herbert est trompettiste et Maud pianiste – dont le mariage, dès la première année, se révèle être un cuisant échec. À la séparation du couple, John est élevé par ses grands-parents, d'autres vrais amateurs de musique. Il possède une panoplie de policier et se découvre un goût prononcé pour le dessin. Son grand-père lui apprend diverses chansons de Al Jolson, un crooner américain grimé en Noir à l'aide de cirage et rendu célèbre en 1927 grâce à *The Jazz Singer*, le tout premier film parlant. Face aux prédispositions et à la mémoire étonnante du gosse, âgé de trois ans, le grand-père le fait venir dans son club pour interpréter une version *a cappella* de «Mammy». Suite à ce premier succès, il récidive au cinéma local; faisant monter son petit-fils sur scène pour un premier véritable tour de chant, avec des vieux standards du héros ciré.

Quelques maisons plus loin, Horace, le grand-père Townshend, connaît aussi parfaitement la musique. Le jazz, surtout, et pas en tant qu'amateur. Il a joué dans la revue de Jack Sheppard avec sa femme, et il a été l'auteur d'un gros succès d'avant-guerre, «Bathing In The Briny», interprété par Betty Driver. Cette composition héroïque a suffi à contaminer toute la famille. Cliff, le père de Peter, saxophoniste de métier, se forge une solide réputation dans l'orchestre de danse de la Royal Air Force, avant de fonder les Squadronaires – l'un des orchestres de danse les plus appréciés à la BBC. Quant à la mère de Peter, elle est chanteuse dans l'orchestre de Sidney Torch. Ainsi, Peter et ses frères passent-ils eux aussi beaucoup de temps chez leurs grands-parents, mais pour une raison différente de celle de John. Leurs parents à eux tournent dans tout le pays durant une bonne partie de l'année: les Squadronaires écument le circuit des bals, tandis que Sidney Torch tente de les en déloger.

Au début des années 1950, l'aîné des enfants Townshend se lasse des jeux dans le jardin et des baignades à longueur d'été. Son nouveau grand projet est la domination du monde, qu'il rumine seul, enfermé dans sa chambre. Afin d'assurer sa propre protection, il s'approprie un vieux bunker de tôles délabrées, dans un terrain vague, près de l'école. Il est capable d'y passer des heures en solitaire. Peter est un enfant timide et très complexé. Sa croissance a fait de lui une sorte de gamin dégingandé, un gringalet. Il vit avec ses frères sous la tutelle officielle de ses grands-parents et lorgne, incrédule, vers l'étrange manège de son père et de sa mère: un cortège de musiciens, d'instruments, de chansons, de répétitions, de spectacles – la raison de toutes leurs absences. À l'époque, le jazz et ses pelotons de cuivres sont délaissés par le grand public qui favorise dorénavant les chanteurs de charme: Bing Crosby, Frank Sinatra, Guy Mitchell, Doris Day… L'orchestre de Cliff tente de rester dans le coup. Celui de Betty est très sollicité. Peter tente alors d'entrer dans la grande confrérie en demandant à son père un instrument facile et peu coûteux. Pete Townshend: «J'ai toujours redouté de penser ce qui serait advenu si j'avais été élevé dans une famille classique. Mon père m'avait promis un harmonica qu'il ne m'a finalement jamais offert. Il me semble que j'en ai volé un moi-même, deux ans plus tard.[1] » Peter aura sept ans alors, et les promesses évasives de son père ne le dissuadent pas de pénétrer le mystère de tout son environnement: le jazz qui passionne les grands-

parents, la musique populaire que pratiquent ses parents, leur florilège de disques classiques… Le premier secours vient de sa grand-mère, par l'entremise du Père Noël. PT: «Elle m'a donné ma première guitare. C'en était une vraiment minable, qui lui avait coûté beaucoup d'argent. Je me suis bagarré bec et ongles avec ce truc pendant un an, puis j'ai laissé tomber. C'était trop moche.[2]»

À sept ans, John Alec Entwistle est plus chanceux et mieux encadré. Il étudie le piano et le solfège. Son aventure avec Al Jolson a achevé d'asseoir sa réputation de prodige sur la famille, d'autant que le garnement, par ailleurs, se défend honorablement avec les arts plastiques. Son coup de crayon stupéfie, évitant les clichés naïfs des enfants de son âge. Il est toutefois attiré par les images macabres, les squelettes, les armes; l'ensemble étant dominé par la couleur noire. On le considère comme un enfant modèle. On le conseille, on encourage un chérubin si sage et tellement discret… John n'a pas choisi le piano. Il y est simplement contraint, du simple fait que sa mère peut lui enseigner l'instrument.

Un autre enfant modèle sévit à Wembley. Doté d'une voix douce, il cumule les prouesses à l'école, en anglais comme en sciences. Keith Moon a l'air d'un enfant de chœur, toujours chétif, mais parfaitement peigné, et soigné avec la plus grande attention. Sa mère le veillera toujours avec abus, insatiable de ses éloges. Malheureusement, le prodige atteint ses limites dès l'entrée en cycle secondaire à l'école Alperton. D'un état de fraîche brebis, le gosse vire progressivement à l'extrême, déboussolant bientôt son entourage. Celui-là aussi décide de se distraire par la pratique artistique, ou plus spécifiquement par la pratique soudaine du bruit, quel qu'il soit, pourvu qu'il émane de sa propre volonté.

Pour Roger Harold Daltrey, l'entrée dans le secondaire se révèle également une expérience extrême. La famille déménage à Chiswick. Leur fils quitte Victoria School pour la très stricte école de grammaire du comté d'Acton où il abandonne vite tout espoir d'être respecté. S'il continue d'y apparaître le cheveu lissé et d'allure respectable dans l'officiel costume étriqué de l'école, son sourire radieux s'épuise progressivement lors des remises de prix. Roger n'est pas stupide, ni même un cancre, mais il préfère résolument la magie du 7e art à l'interminable compétition scolaire. Il apprécie surtout les dernières productions hollywoodiennes de 1956; celles où une nouvelle vague musicale supplante l'énergie domestiquée de la surf music. Des idioties dont la majorité morale locale ne jauge pas encore l'impact à sa juste valeur sur les foules enfantines. RD: «Le premier film rock'n'roll que j'ai vu était *The Girl Can't Help It*. Le cinéma était le seul moyen pour les gens de rencontrer leurs idoles. En Angleterre, le régime de la BBC à la télévision et à la radio était très autoritaire; on n'y montrait pas beaucoup de rock. Alors, le cinéma était pour nous une bouffée de fraîcheur. C'était formidable de voir des types à qui je voulais m'identifier jouer une musique aussi dingue. Je ne condamnais pas leur complot. Lorsque j'ai vu *Rock Around The Clock*, j'ai adoré Bill Haley. L'époque se modifiait. Et même si cette musique creusait ses premiers sillons, on ne pouvait pas lui résister.[3]»

Le complot du rock'n'roll, l'idée qu'une musique puisse inciter la jeunesse à se rebeller contre l'establishment social et culturel, est pris comme un danger très sérieux par les censeurs américains. Aux États-Unis, la première projection de *The Blackboard Jungle (Graine de violence)* a suscité des émeutes. Des troupes d'adolescents sortent de la salle pour aller renverser les voitures stationnées dans la rue. La musique noire, par sa sensualité explicite, horrifie les garants de la

bonne moralité. Malgré tout, de nombreux films éclosent à partir des années 1950, au rythme du rock et du be-bop dont les teneurs furieuses sont aussi considérées comme incitation à la folie. Marlon Brando est un motard paumé semant malgré lui la panique dans *The Wild One (L'Équipée sauvage)*. Les élèves de *The Blackboard Jungle* essaient de mâter Glenn Ford, leur professeur. James Dean met directement en accusation les parents dans *Rebel Without a Cause (La Fureur de vivre)*. Et les vilains nègres du rock'n'roll viennent eux-mêmes faire leurs pitreries devant l'écran: Chuck Berry, Fats Domino, Little Richard… L'Amérique pudibonde est choquée. Certains films sont interdits, d'autres créent des esclandres. Des sociologues viennent analyser le nouveau mal adolescent et leur fascination pour la transgression morale qu'exprime cette musique obscène. Une étude psychiatrique considère que le rock'n'roll peut être tenu pour responsable de fatigue, de narcissisme, d'hostilité, de digestion difficile, d'hypertension et de trop forte pression sanguine: la pire drogue qui puisse empoisonner les esprits. Mais plus les adultes condamnent, plus leurs enfants veulent voir et entendre. L'Angleterre ne va pas tarder à tenter de résorber elle aussi ce nouveau fléau.

Abasourdi par l'image de Bill Haley et Little Richard, Roger Daltrey adopte à l'école la désinvolture. Little Richard danse comme s'il s'accouplait, joue du piano avec ses pieds, et Daltrey oublie ses devoirs, emmène des couteaux en classe et fume dans les toilettes. RD: «Je suis devenu un rebelle à l'école. Tout ce qu'on me demandait de faire, je ne le faisais pas. Je dénigrais tout. J'étais un sale bâtard, une tête de bois. Je fermais la porte à tous ceux qui prétendaient savoir ce qu'il fallait m'enseigner. Le rock'n'roll était la seule chose à laquelle je me destinais.[4] » Sa mère espère toujours le voir réussir ses examens et entrer à l'université. Quelques mois plus tôt, le système d'évaluation de l'école situait encore son fils en très bonne place pour son éducation future.

Pour des raisons qu'il ne cherche pas à analyser, Keith Moon en arrive lui aussi très vite à un véritable conflit avec l'éducation. D'abord facétieux, il est le seul sur une photo de classe à pratiquer outrageusement la grimace. L'intendance scolaire le juge comme un authentique élément perturbateur. KM: «On m'a demandé de quitter l'école, parce que j'étais insolent avec les professeurs. Ça voulait dire que si je ne partais pas de moi-même, ils me jetteraient dehors. Ça m'était égal. Je détestais l'école. Mais après ça, je me suis retrouvé dans un collège technique.[5] » Keith en vient bientôt à provoquer des bagarres dans la rue. Il est un jour l'initiateur d'une violente explosion dans le quartier. Totalement dépassés, ses parents tentent de comprendre pourquoi la musique est le seul idiome capable de le calmer. À douze ans, Keith accepte enfin qu'on l'inscrive à l'école des Cadets de Barham, une annexe locale de la Royal Navy: la marine militaire de l'Empire britannique. On y forme de parfaits petits soldats, rompus le plus vite possible à la discipline. Mais, outre l'uniforme, il lui est offert un clairon. Le môme est enchanté.

Bien plus obéissant et docile, John Entwistle parvient tout de même à se débarrasser des cours de piano. Il a onze ans lorsqu'il débute à la trompette, que lui enseigne cette fois son père. Et puisque ses parents ont les moyens, ils l'inscrivent à la Middlesex School pour y suivre un véritable enseignement musical. Au bout d'un an, John teste ses capacités au saxophone ténor, l'instrument dominateur par excellence durant les fifties. Il figure avec l'engin parmi l'orchestre de l'école, le Middlesex Youth Orchestra. On y joue du jazz

swing, des vieux tubes de Glenn Miller… À treize ans, en 1958, il est toujours dans l'orchestre, mais cette fois au cor français. JE: «J'essayais un petit peu de tout. Je jouais aussi bien du Dixieland que du jazz moderne ou de la musique militaire. Lorsque j'ai découvert le cor français, j'ai tout de suite adoré ça.[6] » Avec l'orchestre de l'école, il se produit au Hendon Town Hall. Son éducation musicale est très au-dessus de la moyenne, véritablement professionnelle. Pour son éducation traditionnelle, John a été placé à l'Acton County Grammar School. À la même enseigne que Roger, mais ce n'est pas lui qu'il repère au milieu de la ribambelle d'écoliers. JE: «J'ai rencontré Pete à l'âge de douze ans. Il avait un bon sens de l'humour. Alors il a rejoint la clique des comiques où je me trouvais. Nous étions ce genre de personnes qui s'assoient ensemble pour faire des blagues toute la journée ou pour y penser. L'une de ces blagues a été mon premier groupe avec Pete. Ça s'appelait les Scorpions, mais malheureusement nous n'avions pas de dard au bout de la queue.[5] »

Pete, alias Peter Townhsend, est immédiatement devenu le grand copain de John. Tous les deux sont des amoureux de musique qui s'offrent des virées dans le grand Londres pour écouter les disques de Ken Colyer. Pete peut se débrouiller à la guitare, au banjo et à l'harmonica. Quant à John, il fait merveille au piano et sur tous les instruments à vent qu'il peut avoir à sa disposition. Leur vœu est alors de former un jug band, un orchestre de jazz traditionnel destiné à la danse. Ils en ont la possibilité grâce aux partitions de leurs parents, mais ils ne négligent pas non plus de s'essayer à repiquer les succès que diffuse la radio.

Après sa mésaventure guitaristique avec l'ustensile vaguement espagnol offert par sa grand-mère, Pete adopte le banjo sous l'influence de son grand-père. Quatre cordes au lieu de six, un manche bien plus fin; c'est pour lui l'idéal. Il est aussi parfaitement au courant de l'actualité du jazz, du phénomène du rock, des grands mouvements classiques. Sa culture musicale est équivalente à celle de John, mais pas sa pratique instrumentale. En outre, si John est un passionné de ballades et de belles mélodies, Pete préfère la musique noire, et plus particulièrement celle de James Brown dont le premier 45 tours, «Please, Please, Please», a fait des étincelles. Au départ influencés par leurs parents, les deux gosses sont dorénavant séduits par l'idée de pratiquer la musique, pour deux raisons distinctes: John aime profondément toute cette gymnastique instrumentale, tandis que Pete est convaincu qu'un simple bidule à cordes suffira à lui attirer les faveurs de la gent féminine. La guitare, il s'en sert peu et préfère la trimballer en bandoulière dans la rue, puisqu'elle attire indéniablement les regards. Dès qu'il s'agit de jouer, il a le banjo. Le problème constant de Pete est un physique qu'il imagine disgracieux. À treize ans, il est toujours maigrelet et longiligne, avec pour point d'orgue un visage ovale flanqué d'un nez pour le moins proéminent. PT: «J'avais cet énorme pif et on me taquinait toujours à ce propos. Alors je me disais: "Bon sang, je vais leur montrer. Je leur pointerai mon grand pif dans tous les journaux d'Angleterre, et là ils ne riront plus[7]". » À l'école, où ne règnent que les garçons, l'humiliation est moins cruelle, mais dès lors que Pete côtoie quelques filles, il en devient aussitôt la risée. Le gamin n'est certes pas un monstre. Il possède quelques atouts comme ce regard aux yeux bleus et d'adorables fossettes lorsqu'il daigne sourire. Mais sa timidité est bien trop apparente. Pete rougit à un niveau olympique. Une vulnérabilité que les autres gosses sentent immédiatement, au point d'user de toute leur cruauté.

Face aux railleries, Pete Townshend répond par une hargne inefficace. Alors, d'ersatz sociologique, la musique devient pour lui un véritable mode d'expression, une vengeance qu'il peaufine en apprenant la théorie, l'écriture et la lecture, afin d'être capable de s'exprimer totalement dans un registre où les autres en seront incapables. Ce statut doit être une victoire véritable, une marque artistique indélébile qui effacera progressivement frustration et rancœur. PT: «Tous ces mecs bien sapés et froussards qui ne voulaient parler que de mon nez, j'ai fini par penser à la longue qu'ils n'avaient jamais existé. Mon putain de pif, ça partait pour être la chose la plus importante dans ma vie. Chaque fois que mon père se prenait une cuite, il venait me voir et disait des conneries du genre: "Tu vois, fils, l'apparence n'est pas tout." Chaque fois qu'il buvait, il avait honte de moi et de mon énorme pif, alors il essayait de me réconforter. C'est la seule raison pour laquelle je me suis mis à la guitare: la taille de mon nez.[8] » Au-delà des complexes, il faut attendre des années – et un certain opéra – pour que Pete exprime les vraies raisons de son mal-être: cette sensation d'abandon, de vexation, la maltraitance et l'alcoolisme de ses parents. Un incurable traumatisme, mais une manne future qui conduit du secret absolu vers l'émotivité onirique.

Un des blondinets d'Acton est lui aussi devenu un musicien parmi la meute d'adolescents. Roger Daltrey est totalement autodidacte. Il s'est fabriqué sa propre guitare dans un bloc de bois. Volontiers arrogant, il fait partie d'une bande de zonards. Chacun essaie de jouer au caïd à l'école. RD: «Il fallait être un dur, là où j'habitais. Si on t'invitait dehors pour une bagarre, il fallait y aller. Et il fallait que ce soit une bonne bagarre.[9] » Ses copains s'affublent de noms de truands: George la Soudure, Jamo la Friction, Nobby le Môme, Fibre de Verre, Pete le Flingue… Et Roger arbore en triomphant sa cicatrice sur le ventre, prétextant un coup de couteau. RD: «C'était dû en fait à un clou de six centimètres que j'avais avalé quand j'étais petit.[10] » La musique le tire sans doute d'un bien mauvais pas et de certains égarements extrascolaires. RD: «Je suis vraiment sorti des rails étant gosse. J'étais fasciné par des types dont le job était d'attaquer des banques. Il n'y avait que ça pour leur faire monter l'adrénaline. Ils ont tous fini en prison. Et j'aurais facilement pu les y rejoindre. Heureusement, j'ai mis rapidement toute mon énergie à apprendre à jouer et à chanter.[11] »

Lorsqu'il n'est pas occupé à donner des coups ou à en recevoir, Roger joue du rock et cherche le moyen de réunir un véritable groupe. Ses idoles sont au faîte de leur gloire, y compris Buddy Holly, héros à binocles qui vient de mourir à l'âge de vingt-deux ans dans un accident d'avion. Le petit Buddy l'avait spécialement loué entre deux concerts pour rentrer chez lui chercher du linge propre. En 1959, Roger Daltrey forme The Detours, et personne n'a d'accident à cause de son linge sale. Le groupe est un gang de teddy-boys – des rockers qui graissent exprès leurs jeans de cambouis. Enfin une perspective de quitter l'école et sa cohorte de vexations. RD: «J'avais vu tous ces films avec Elvis Presley et Little Richard. Je supposais que ça devait être un chouette boulot, bien sanglant.[12] »

Chez les cadets de la Royal Navy, c'est le foutoir. Keith Moon est prié de se tenir à carreau. Sa mère s'inquiète terriblement. Son fils veut désormais gagner de l'argent, être indépendant et quitter cette école. L'attrait du clairon et du pompon ont fait long feu. Mais Keith a eu le loisir de tâter de la batterie. KM: «Le

clairon, c'était infect. Un jour, au quartier général de l'école, j'ai choisi les baguettes et je me suis mis derrière la batterie. J'ai commencé à accompagner un truc dansant et j'ai été stupéfait de voir combien j'y avais un talent naturel. Je n'ai pas eu besoin de formation.[13] » Keith ne deviendra pas pour autant le batteur de l'orchestre du mess. Mais surgit chez lui l'irrépressible envie d'acquérir ce bizarre instrument. L'été, il va ainsi devenir garçon à tout faire dans une ferme d'élevage – son seul but étant de gagner au moins 30 £ afin de s'acheter un kit complet de batterie.

À la fin des années 1950, de prudes institutions contrôlent en tous points le marketing du rock. L'Amérique évince les sauvages et impose de nouveaux chanteurs, pâles et très corrects: Pat Boone, Carl Perkins, Eddie Cochran, les Everly Brothers… Elvis Presley commence à se castrer lui-même à grands coups de ballades sirupeuses. En Angleterre, Adam Faith et Wilbert Harrison dominent le hit-parade. Eux aussi sont blancs et édulcorent la musique afro-américaine. Mais un phénomène survient. La majorité des adolescents se reconnaissent en eux. Ils portent les mêmes costumes, les mêmes polos, sont coiffés à l'identique. Tous ont l'air frais émoulus, sortant de l'école. Mais aux yeux des teenagers anglais, le rock dépasse le phénomène de mode. On monte en épingle quelques réussites spectaculaires, comme avec Lonnie Donegan, Tommy Steele, Marty Wilde ou Cliff Richard. Tous proviennent du milieu ouvrier et sont sur le point de devenir riches. Le public les acclame. Aucune perspective de reconnaissance post-scolaire ne peut être plus enivrante. Alors, des milliers d'adolescents se cherchent un instrument de prédilection, jouent et répètent dans la cave ou le garage des parents. Ils pensent légitimement avoir une chance de décrocher le pompon. D'un point de vue local, tout ça n'a l'air que d'une lubie passagère, un hobby. À l'échelle nationale, ce sont plus de 100 000 gosses qui s'adonnent ou s'adonneront bientôt à la musique, avec l'espoir d'être reconnus pour autre chose qu'un diplôme ou un salaire de bureaucrate. L'exemple de parents vieillissants dans la quiétude et la prospérité n'est plus si prestigieux. La légitimité des victimes de la guerre ne semble plus que de l'histoire ancienne. Une multitude d'enfants veulent être différents. Et leur guerre du rock est enclenchée dès 1955, aux premiers combats, par la disparition fantastique de James Dean, héros et *loser* à la devise prémonitoire: «Vivre vite, mourir jeune.» Il avait vingt-quatre ans.

The Acton's Kings

En 1959, la BBC fait de son mieux pour s'attirer la population juvénile, grâce au programme «6.5 Special» de Jack Good. Elle calque l'ambiance du plateau sur le déjà célèbre «American Bandstand»: une sorte de salle de classe où filles et garçons ne sont là que pour danser sans excentricité particulière.

L'image que projette la télévision aux yeux des parents n'est évidemment pas conforme à la réalité et à l'atmosphère qui règnent dans certains clubs et dans les salles de bal. Eddie Cochran est bien plus violent qu'il n'y paraît, et les nouvelles

coqueluches du public, les Shadows, déchaînent véritablement l'hystérie. Le défouloir est proportionnel à la somme d'interdits. Et il n'y a que deux façons extrêmes de vivre: s'éclater en écoutant de la musique, ou bien en jouer. Cette dernière option, quoique plus glorieuse, reste cependant parsemée d'embûches. Les Confédérés, le groupe de John Entwistle et de Pete Townshend, fait ses débuts en public au Congo Club. Le premier est à la trompette, le second au banjo. Leur copain Pete Wilson est à la guitare. Le répertoire ne contient pas de véritable rock. Ils en sont bien incapables. Leurs reprises appartiennent à des jazzmen comme Acker Bilk et Kenny Ball, le reste étant un mélange de folklore, de Dixieland et de musique de pacotille: «Marching Through Georgia», «Farewell Blues» et «When The Saints Go Marching In». Sur scène, Pete est cramoisi de honte, cherchant constamment ses accords. Une véritable humiliation malgré sa témérité à affronter ce qu'il redoute le plus: le regard des autres. Quant à John, il est parfaitement invisible, concentré sur les bonnes notes à jouer. Au Congo Club, la fièvre est d'une ampleur très limitée.

Suite à cette expérience, les Confédérés sont plutôt enclins à se faire oublier. Le groupe se désagrège lentement. L'année suivante, ils sont les Aristocrates, un orchestre de vrais durs cette fois. Tout le monde est d'accord pour faire du rock, même si John tombe entre-temps sous le charme des Everly Brothers. Malgré la désillusion de leur premier concert, tous conservent intacts leurs fantasmes. Pete se passionne désormais pour les guitaristes, avec une préférence marquée pour le son d'Eddie Cochran, tandis que John se voit bien adulé par une foule en furie. Comme le prouvent les premiers héros de la guitare, ce simple bagage électrique semble suffire à engendrer le délire parmi la population féminine. Les psychologues en sont à synthétiser la situation et le rapport corporel explicitement sexuel engendré entre l'instrument et son pilote. Mais ce n'est qu'une question de personnalité. Chuck Berry brandit un objet devenu monstre phallique, tandis que Hank Marvin, des Shadows, évoque plutôt l'onanisme pudique.

Dans le but de passer pour ce qu'il n'est pas, Pete se remet à la guitare, la vieille espagnole d'abord, avant de dégoter un meilleur matériel. PT: «Je me figurais que quelqu'un pouvait tomber amoureux de moi si je devenais un génie de la guitare. Je savais bien que j'étais très immature comparé à tous les autres. Trop émotif. Alors je me suis planqué dans ma chambre pendant deux ans pour travailler avec une guitare qui ne me voulait pas trop de mal. Et pendant que les autres adolescents écoutaient des disques et allaient danser, moi j'apprenais la guitare.[14] » Pete traîne toujours son grand pif comme s'il s'agissait d'un chemin de croix. Son obsession est double: d'abord devenir un guitariste pour ne plus voir les filles le repousser et lui préférer ses copains, et ensuite parvenir à un statut de musicien qui le ferait enfin ressembler à son père. Face à tant de conviction, ce dernier se décide enfin à divulguer ses secrets: les rudiments fondamentaux pour composer, harmoniser un thème… Et le regard du gamin s'affine quelque peu vis-à-vis d'un paternel à la personnalité complexe. PT: «Quand j'ai débuté, je ne voulais pas faire partie d'un groupe à succès. Je me disais que c'était l'une des choses qui pouvaient provoquer de graves problèmes psychologiques ou neurologiques. Je ne voulais pas devenir riche, ni être une star. Ma famille faisait partie de la classe moyenne. Nous étions juste à la limite tout en étant préservés des problèmes d'argent. Moi, je voulais juste ressembler à mon père. Je le vénérais. Il était un magnifique musicien et un homme fantastique.[15] »

Après des mois de répétition, les Aristocrates sont devenus les Scorpions, une appellation aux connotations bien plus séduisantes. PT: «Avec deux copains d'Acton, on avait monté ce truc. On jouait le répertoire des Shadows. Ce n'était qu'une histoire de clichés, mais c'était exactement ce qu'il fallait faire. Il n'y avait pas encore beaucoup de groupes dans le quartier, et les gens nous aimaient bien. J'ai été très heureux avec ça.[16] » Pete est emballé, mais c'est John qui s'empare le premier de la place de guitariste. Et les occasions de monter sur scène surgissent à nouveau. Pete reste au banjo. Les Scorpions jouent pour leurs copains d'école, dans des soirées entre collégiens. Mais cette fois, c'est John qui souffre le plus. JE: «J'aurais aimé être un guitariste soliste. C'était pour moi le rôle le plus glamour. Je voulais jouer des solos, hélas, c'est impossible si on n'est pas fait pour être sur le devant de la scène. Et puis, ce qui m'excitait par-dessus tout, c'était le son de la basse.[17] » Trop peu démonstratif pour tenir une guitare, John refile la place à Pete, dont le principal jeu de scène consiste toujours à rougir sitôt qu'il sent les regards se poser sur lui.

En 1960, l'afflux de nouveautés dépasse nettement la capacité des juke-box. John tombe par hasard sur un hit de Duane Eddy. Le son de sa basse électrique le subjugue immédiatement. Il va se fabriquer lui-même l'instrument. JE: «J'ai d'abord économisé, puis j'ai acheté les pièces et je l'ai construite. Et c'était diabolique![18] » John récupère d'abord un corps de Fender Precision, un manche Hofner, et complétera l'ensemble en sciant un morceau de la table du salon de ses grands-parents. Avant même ses premières notes, sa famille est déjà excédée par le rock.

Les Scorpions se remettent au travail. John se fait la main sur les 45 tours de sa nouvelle idole, tandis que Pete explore comme un forcené les accords à trois sons, après s'être assuré des bases bien plus solides. PT: «Au départ, Bert Jansch était une grande influence, autant que Gordon Giltrap. Mais c'est la musique espagnole et le jazz que j'écoutais étant gamin qui m'ont le plus imprégné. Ma technique de picking à la guitare vient du banjo.[19] » JE: «Pete jouait sur une acoustique dotée d'un petit micro. Un batteur et un chanteur étaient dans ma classe. On pillait les Shadows, mais ça n'allait pas très loin.[20] » Les nouveaux monstres américains, Eddie Cochran et Gene Vincent, sont en pleine tournée anglaise. Le 17 avril 1960, tombe une dépêche effarante: dans la banlieue sud de Londres, le taxi ramenant les héros vers l'aéroport d'Heathrow sort de la route sous une pluie battante. Gene Vincent et sa fiancée sont grièvement blessés. Cochran meurt sur le coup. De la légende, Pete Townshend gardera toujours en mémoire son «Summertime Blues».

La grande bagarre du hit-parade reprend de plus belle. Cliff Richard et les Shadows grimpent vers les cimes. Elvis Presley et Freddy Cannon se défendent comme des diables. À Hambourg, cinq jeunes se font une réputation dans les clubs du quartier chaud. Ils deviendront les Beatles. Leur moyenne d'âge est de dix-huit ans. Leur contrat les oblige à écumer les clubs sept jours sur sept, à raison de quatre à six heures de concert par jour. D'abord totalement déroutés et intimidés par l'aventure extraordinaire qui leur est offerte, ils passent du statut de complets amateurs à celui de rockers dingues au bout de quatre mois de séjour. Ils entrent sur scène maquillés de croix gammées, insultant et provoquant un public qui, finalement, adore ça. Devenus la coqueluche des marginaux, les

Beatles jouent jusqu'au bout de leurs forces, soutenus par des marins déchaînés et ivres morts qui leur font passer sur scène de la bière et des amphétamines – de la benzédrine en particulier – afin de les tenir le plus longtemps possible éveillés.

À Londres, personne parmi la population des musiciens en herbe n'est au courant du tour de force des gamins de Liverpool. Chacun y va de son rêve de gloire. Dans les boîtes de Cheltenham, Brian Jones joue du blues. Il a quinze ans. Au même âge, Roger Daltrey vibre au rythme des rapports de force et des évictions tempétueuses dans son propre groupe. Les deux seuls membres stables des Detours sont Colin Dawson au chant et Harry Wilson à la batterie. Délaissant épisodiquement l'école, Roger n'a comme véritable motivation existentielle que d'être le patron de son orchestre et de le faire progresser. RD: «Le rock'n'roll, ça représentait autre chose qu'une putain de gouttière. C'était la voie par laquelle je pouvais réaliser ce que je voulais exactement.[21] » Son souhait est alors de faire des Detours un orchestre véritablement professionnel, capable de tout jouer, aussi bien du jazz que du blues et du rock. Et Roger n'a pas peur de virer quiconque ne fait pas l'affaire, ce qui survient régulièrement. Lui seul demeure le guitariste soliste, et accessoirement un tromboniste, deux instruments qu'il pratique sans avoir eu à demander une aide quelconque. Mais chaque mois, le répertoire est à reprendre en entier, avec de nouveaux participants.

Les Detours figurent néanmoins parmi les trois orchestres régnant à l'école d'Acton, au côté des Scorpions. Roger, Pete et John se côtoient donc, sans être pour autant camarades. Roger est en fait à l'opposé des deux autres. Son rôle de teigneux l'incite au cynisme et à l'arrogance. Les deux autres sont plutôt des fils de bonne famille, soucieux avant tout de se fabriquer une image un peu plus originale. Mack McMahon, le concierge de l'école, en connaît un rayon sur la psychologie juvénile: «Townshend était un bon garçon, toujours calme. Lui et Entwistle étaient toujours fourrés ensemble. Ils étaient de vrais amis. Et ils portaient toujours leur putain d'uniforme de l'école. Daltrey était très différent. Il avait entrepris de poser avec son costume de teddy-boy pour la photo de classe de fin d'année. Je peux vous dire que le directeur n'en a pas pensé le plus grand bien.[22] » Par définition un teddy-boy doit inspirer la crainte et le respect. Il aime le rock dur de Gene Vincent, se gomine les cheveux, porte des vestes en cuir et des jeans. Le comble est de dégotter des lunettes noires, un chapeau assorti et de provenir de la banlieue ouvrière la plus triste et malfamée d'Angleterre.

Roger passe ses journées d'école à s'ennuyer ou bien à être l'instigateur de quelques provocations. Par sa seule allure, sa chemise à moitié rentrée dans son pantalon et ses cheveux emmêlés, il rappelle constamment ses succès dans de multiples bagarres aux alentours du lycée. Le proviseur cherche à s'en débarrasser.

Un jour où John Entwistle a décidé d'amener sa basse à l'école pour frimer, il se fait interpeller dans la rue par Roger. JE: «Il était en train de conclure un plan pour jouer dans un circuit de bals en grande banlieue. Il venait de se faire virer du lycée, et je l'ai croisé alors que je marchais dans la rue. J'avais ma basse sous le bras et il m'a demandé si je savais en jouer. Puis il a ajouté: "Mon groupe a besoin d'une basse. Tu veux passer une audition?"[23] »

Lorsque John Entwistle arrive et découvre l'ambiance horrible qui règne dans ce groupe, il propose immédiatement de faire engager Pete à la place du

guitariste rythmique; dès que Roger se sera fâché avec ce dernier. Ceci survient inévitablement quelques mois plus tard. RD: «Le premier que j'ai remarqué, c'est John Entwistle. Je le voyais passer devant ma fenêtre et je me disais qu'il avait un physique spécial… Tout est particulier chez lui, à commencer par sa démarche. C'est un comédien-né. Son copain, c'était Pete. J'étais dans la même école qu'eux. C'est à ce moment-là qu'ils ont rejoint le groupe, et à l'époque, c'était mon groupe.[24] » En attendant, John est le seul nouvel engagé. Pete n'a droit qu'aux quolibets du chef qui le qualifie sans pitié: «Un bâton avec un nez.[25] »

Au début de l'année 1962, Roger se fait prendre en train de fumer une cigarette dans les toilettes du lycée, et le proviseur trouve l'occasion idéale pour l'exclure définitivement. Roger peut prétendre à une éviction temporaire, mais la direction de l'école accumule une telle somme de griefs qu'on ne veut même plus lui laisser une chance de repentir. RD: «Quelqu'un avait tiré avec une carabine à air comprimé dans une porte. La balle avait ricoché et blessé un type à l'œil. C'était un de nos copains. Ce n'était pas moi qui avais fait ça. Mais je me faisais toujours gauler pour les autres. Une autre fois, un de mes potes avait amené une hache pour s'expliquer avec un mec au terrain vague. Je l'en ai empêché et c'est moi qui ai eu des ennuis avec cette histoire. Je me suis fait prendre encore avec un rasoir sur moi, et il ne m'appartenait même pas![26] » Aucun de ces arguments n'est retenu et le sort du gamin est mûrement décidé. Le motif est sans appel: asociabilité chronique.

Quelques mois plus tôt, Pete et John réussissent brillamment leurs examens de fin d'année et entament leur dernière saison avant des études supérieures. Pete envisage de passer le concours des Beaux-Arts d'Ealing, tandis que John souhaite suivre un cycle de musicologie.

Roger Daltrey, lui, doit se décider très vite. Il est hors de question pour sa mère qu'il reste à traîner sur le terrain vague. L'insouciance n'est plus de mise et l'adolescent crève d'être tributaire de qui que ce soit. Il se laisse engager dans une aciérie – une fabrique de plaques métalliques destinées à de robustes armoires. RD: «J'y suis entré en tant qu'apprenti. Et j'en ai pris pour cinq ans.[27] » Devant ce sort plutôt austère, le père de Roger réapparaît avec d'aimables sentiments. En cadeau, il offre à son fils une guitare Epiphone et usera sans succès de tous ses arguments pour le convaincre de reprendre des études.

À quinze et seize ans, la personnalité des gamins n'est plus le miroir des parents. Chacun d'eux possède sa particularité et va creuser ce sillon, qu'il s'agisse de choix conscients ou non, d'événements heureux ou malheureux. Leur vie n'est assurément pas la même. Pete, l'esthète complexé qui rêve d'accompagner un jour Carl Perkins, plonge avec délice dans un univers artistique raffiné. John, le cartésien un peu frustre, sait déjà de qui il est amoureux, dans quel quartier il habitera et quelles progressions pentatoniques utiliser sur une gamme de do. Derrière ses machines à découper le fer, Roger, le rebelle désabusé, va se persuader des heures et des heures durant, combien la musique doit être sa seule raison d'exister.

Un autre, qui sera l'alliage complémentaire par excellence, est en train de prendre l'habitude du n'importe quoi. Il aime tout type de musique pourvu que ce soit la fête, il pratique toute sorte de boulot pourvu qu'il n'y ait pas à y penser. Keith Moon a quitté les Cadets de l'École navale. Il possède sa propre batterie, un

kit de 25 £ que son père a payé en partie puisque son fils ne sait pas ce qu'économiser peut signifier. Il vend du plâtre chez un grossiste, avant de vite se lasser. KM: «On me jetait dehors à chaque fois parce que, paraît-il, je semais la confusion. Mais la plupart du temps, c'est moi qui avais envie d'aller voir ailleurs.[28] » Le week-end, Keith joue dans les Beachcombers, un orchestre dévoué à la surf music, l'autre filière noire capable de rameuter les foules. KM: «C'était davantage basé sur les vocaux que sur les instruments. Et comme j'étais un horrible chanteur, ils m'ont empêché d'ouvrir la bouche. Mais je ne leur en veux pas.[29] »

Héritée du doo wop et des romances des Drifters, des Platters et autres Coasters, la surf musique ne symbolise plus l'emprise noire sur la musique de danse aux États-Unis. Même si le label Atlantic et la Tamla Motown produisent beaucoup de vedettes afro-américaines, la popularité de ce style permet l'éclosion de groupes (garçons et filles confondus) de toutes les contrées anglophones. Leurs sucreries sont bien loin de la provocation gestuelle et sonore du rock'n'roll, ce qui séduit parfois immodérément le public adulte. Et des chanteurs blancs de l'acabit des Beach Boys ne tarderont pas à voler la vedette aux héritiers naïfs du gospel.

Pete se moque bien de toute cette veine commerciale. Son truc à lui consiste à être un musicien, un guitariste. Il passe des heures et des heures à enrichir et à améliorer sa technique. Il connaît de nombreux accords et passe de l'un à l'autre avec une certaine dextérité, y compris avec un style en fouetté typiquement flamenco. À la maison, son père passe des disques de jazz, sa mère écoute du classique. Le week-end, lorsque son oncle Jack se joint aux déjeuners familiaux, Pete discute autant de lutherie que de musique. PT: «Mon oncle Jack était un guitariste qui travaillait pour Gibson, sur les modèles Kalamazoo. Il les a aidés pour les micros. Au moment de la guerre, il bossait sur les radars; un type très brillant.[30] » Au sein de toute cette logorrhée passionnée, le jeune homme commence à mûrir.

À dix-sept ans, Roger Daltrey est déjà si mûr qu'il commence à sérieusement vieillir. Dans son aciérie, il profite des pauses pour oublier la soudure et se distraire en bricolant des guitares. Puis, à la sonnerie, les stridences reprennent, ininterrompues jusqu'au soir. Le boulot, l'usine, tout ce fatras ressemble à un sérieux échec. Et puisqu'une bonne partie de sa rage passe alors sur les musiciens de son groupe, les départs se succèdent de nouveau. Lorsque John Entwistle informe Pete de la place libre à la guitare rythmique, celui-ci tend à peine l'oreille. Mais lorsque John lui explique qu'il y a dans le local de répétitions un véritable Vox (un amplificateur à lampes haut de gamme), Pete déboule illico avec sa guitare.

Please, Please Me

Les Detours répètent au Sulgrave Boys Club. Généralement, ils se querellent au même endroit. PT: «Roger était un individu très, très dur quand j'ai rejoint le groupe. Il ne supportait pas les tergiversations, et si tu ne te rangeais pas de son

côté, tu prenais son poing dans la gueule.[31] » La lutte est impitoyable entre Roger et Colin Dawson, le chanteur. Ce dernier réussit pourtant à faire entrer sa copine Angela Dives aux chœurs, au tambourin et aux maracas. Colin ira jusqu'à débaptiser le groupe au profit de Dale Angelo & The Detours, avant de perdre la manche suivante. Roger, qui ne semble pas se souvenir de ses bagarres avec Colin, déclarera plus tard: «En fait, dans ce groupe, il n'y avait que trois pauvres imbéciles. À part Entwistle, Townshend et moi, ça changeait constamment. Mais nous étions aussi bons que les petits groupes locaux, et surtout les premiers à s'attaquer au Top 20.[32] » Les Detours jouent ce qu'il y a de plus récent, reprenant parfois les derniers succès en instrumental. Leur répertoire extravagant mêle le skiffle, le blues, le jazz, le rock de Chuck Berry, Donegan, Little Richard, Cochran… Impossible pour un seul chanteur de se sentir à l'aise avec un tel arsenal. Aussi l'idée de Colin d'inclure une chanteuse n'apparaît-elle pas si mauvaise. Roger ne dispose pas non plus d'un registre technique très sûr à la guitare, sauf lorsqu'il s'agit de jouer des tubes de Lonnie Donegan, le roi du skiffle, comme «Rock Island Line», «Cumberland Gap» ou encore «Gamblin' Man». John assume parfaitement son rôle de bassiste et fait corps avec Harry Wilson, le batteur. Par contre, lorsque la section de cuivre entame quelques morceaux de Dixieland (Roger au trombone et John à la trompette), la section rythmique devient inévitablement rigide et balbutiante. Mais Roger veut tout jouer, pour faire comprendre aux patrons de clubs que les Detours peuvent assurer en toutes circonstances et pour différents types de public.

Depuis le début de l'année 1962, ils ont eu plusieurs fois leur chance dans des pubs, lors de mariages et même dans des bar-mitsva (des fêtes juives célébrant la majorité religieuse). RD: «On attaquait les hits du Top 10, pour dix *cents*! Mais bon, à l'époque, la seule chose vraie concernant les petits groupes c'est que c'était de la blague.[33] » L'une des plus anciennes photos de scène témoigne de cette ambiance spéciale des débuts. Au fond de la pièce, le groupe est entassé sur 2 m^2, un unique micro pour tous. Le regard apeuré de Pete, soulignant son allure juvénile, en fait une sorte de bête curieuse.

Les Detours jouent sur leur véritable valeur, c'est-à-dire moins cher qu'un 45 tours des Shadows. Ils sont là pour l'exotisme, pour permettre aux gens de voir de vrais jeunes pratiquer du rock'n'roll. En cas de malheur, si l'exubérance n'atteint pas son comble, il se trouve toujours un électrophone à proximité, capable de sauver la soirée. RD: «On n'avait pas de prétentions. On essayait d'être un peu meilleur chaque semaine. Hank Marvin était le roi et nous jouions tout ce que nous pouvions; des trucs des Shadows, de Duane Eddy, de Cliff Richard…[34]» Sur scène, si Roger adore se donner en spectacle, les autres souffrent autant qu'ils éprouvent de plaisir. Chaque fois, il s'agit de jouer longtemps, et le répertoire n'est pas toujours à propos, ce qui oblige le groupe à meubler ou à improviser des hits que les musiciens ne connaissent pas parfaitement. Parfois, le public n'y voit que du feu, parfois la honte survient lorsque l'édifice s'écroule.

L'orchestre progresse pourtant continuellement. Après son boulot, Roger se démène pour nouer des contacts, traquer le contrat. Ce qui ne peut se faire qu'après avoir opéré une inévitable transition. RD: «Le rock était la seule alternative pour ma génération. Je rentrais de l'usine et je me ruais vers ces petites rondelles en plastique. J'en posais une sur mon pick-up et je m'envolais vers une autre planète. […] Chacun trouve ce qu'il veut dans le rock. Pour moi,

c'est un mode de vie, quelque chose d'extrêmement fort et pur.[35] » Sa démarche n'est ni inconsciente, ni régie par la seule passion. Roger considère très sérieusement son rôle de leader, celui qui doit faire vivre les autres et cherche, de manière très réfléchie, à se donner une nouvelle chance existentielle. Sa première grande victoire consiste à faire accepter les Detours par la Dublliers Condensers, une compagnie locale de tourneurs pour les orchestres de danse. L'agence centralise les demandes et distribue le travail en fonction des capacités de chacun. Les premières expéditions vers des villes inconnues commencent: Dorking, à une quarantaine de kilomètres au sud de Londres, puis Doncester, à près de trois cents kilomètres au nord, dans le Yorkshire, et surtout Bognor Regis, une station balnéaire au bord de la Manche, non loin de Porstmouth. Le père de Harry fait office de chauffeur, au volant d'un van Bedford. Les costumes dodelinent sur leurs cintres à l'arrière. Pour Pete et pour John, c'est l'aventure, même si l'ambiance collective est détestable.

Deux mois plus tard, durant l'été, c'est une série de concerts indéfinis au Paradise Club de Peckham, dans la banlieue sud. Les Detours, comme ces innombrables bandes d'ados jouant du rock, commencent à très sérieusement prendre de la place face aux orchestres professionnels. Au Paradise, il s'agit de jouer tous les soirs jusqu'à la fermeture, pour des teenagers venus en nombre des banlieues avoisinantes. Roger, Colin, Pete, John et Harry y apparaissent dans leurs habituelles vestes noires, étriquées, et touchent six *pounds* par nuit. Le quatrième soir, Doug Sandom demande à l'entracte s'il peut jouer un peu de batterie. Harry Wilson le laisse s'installer au deuxième set et s'en va reluquer les filles dans la salle. Il n'en sait rien encore, mais il vient de perdre définitivement sa place.

Doug est un cousin de Pete, un excellent musicien âgé de trente-deux ans. Son arrivée dans le groupe était souhaitée par les autres, et le coup a été prémédité sans le moindre état d'âme. JE: «Il était dix fois meilleur que nous tous![36] » Doug enchaîne le cinquième soir sans problèmes, il connaît déjà le répertoire: un set rock'n'roll avec les Shadows, un autre de soul avec James Brown, etc. Malheureusement pour le groupe, la série au Paradise Club s'arrête de façon abrupte. Des membres d'un club concurrent ont forcé l'entrée des locaux dans la nuit pour dévaster puis réduire en cendres une partie de la salle.

Cette mésaventure clôt la saison estivale des Detours. La rentrée scolaire garde de toute façon la priorité. Pete a été accepté aux Beaux-Arts d'Ealing. Pour la première fois, il quitte sa famille et emménage avec quelques camarades dans un petit appartement près de l'école. John Entwistle doit lui aussi entrer à Ealing, mais rien de toute cette «merde» d'arts graphiques ne le passionne dorénavant autant que la musique. Ses parents lui refusent le conservatoire pour cet habituel argument qu'un vrai métier n'est pas d'aller faire l'hystérique sur une scène. Et puis, il faut posséder un instrument à vent pour passer l'audition, et John n'en possède pas. Fou de Moyen Âge, il se cherche alors une place dans une école d'Histoire. En vain. L'idée de gagner sa vie à la façon de Roger le séduit finalement. Et lorsqu'il découvre une place vacante d'employé dans l'un des bureaux de perception de l'IRS (Inland Revenue Service), il offre ses services sans hésitation. JE: «J'ai passé deux années et demie là-dedans. Ça me permettait d'avoir de l'argent et de jouer le soir avec le groupe.[37] »

Dès le mois de septembre, les Detours renouent avec la scène, au Jewish Club d'Ealing où ils deviendront vite des habitués. Mais c'est surtout au Acton Town Hall, où ils doivent assurer la première partie de l'orchestre de Ron Cavendish, qu'ils vont se forger une réputation réellement professionnelle. Ils jouent là trois heures durant pour une foule uniquement soucieuse de danser. Et si l'orchestre n'est pas du goût du public, celui-ci sait le faire remarquer. Pete a pris de l'assurance sur scène. Savoir les spectateurs occupés à autre chose qu'à l'épier le rassure totalement. John et Doug forment une très bonne rythmique. Même si la majorité du public ne vient que pour les chansons à la mode («Twist & Shout», «Let's Twist Again» ou cet impressionnant «Telstar», titre futuriste des Tornados et n°1 des hits américains), le groupe continue d'utiliser les cuivres pour quelques morceaux. C'est d'ailleurs l'occasion de décrocher des engagements dans certaines soirées rétro comme au Gala de l'Acton Town Hall, où l'affiche est équivoque: The Detours' Jazz Group! La soirée doit faire virevolter parents et enfants, encadrés par le tandem de danseurs professionnels, Eggleton et Winslade.

Le jazz se trouve pourtant en pleine mutation. Le style en vogue est la bossa nova. Ambiances intimistes et feutrées résument parfaitement la quiétude sociale aux prémices des sixties. Mais rien ne semble maintenant contrecarrer l'essor de la musique des adolescents. Lors d'une discussion avec son père, Pete commence à réaliser l'étendue du potentiel du rock et du groupe auquel il appartient. PT: «Un soir, mon père m'a avoué qu'il avait dissout son big band, qu'il ne pouvait plus produire un groupe de vingt-six personnes, payer vingt-six notes d'hôtel chaque nuit. Il a ajouté: “Vous, les gars, vous êtes en train de faire autre chose.”[38] » Les parents de Pete ont compris et mesuré l'importance et l'influence irréversible des nouveaux styles. Non seulement ils vont respecter le choix de leur fils, mais ils vont l'aider très concrètement. Betty contacte Bob Druce, l'un des agents de la compagnie Commercial Entertainments, et insiste pour que les Detours passent une audition. Le groupe vient de jouer à Turnham Green, dans le club d'une étude d'ingénieurs, grâce à Alison Wise, la petite amie de John, qui travaille comme secrétaire dans l'entreprise. Ils ont enchaîné par un bal à Boseleys. Ils ne sont plus des apprentis, ni des musiciens en herbe. Druce accepte de les faire auditionner en public à l'Hotel Oldfield de Greenford. Et l'affaire est entendue. Moralement, c'est un coup dur pour l'ego de Roger-le-caïd, même s'il n'en laisse rien paraître. L'intérêt du groupe est bien trop évident.

Le premier contrat avec Bob Druce entraîne le groupe dans le Kent, à Broadstairs, l'une des stations balnéaires en bordure de la mer du Nord. Betty Townshend les y emmène dans un vieux camion Ford. Et le groupe, annoncé comme The Dynamic Detours, déboule dans une salle immense pour y jouer de 8 à 11 heures du soir. Les gamins ont le vent en poupe. Deux vendredis en soirée au Grand Ballroom de Broadstairs en feront l'un des groupes attitrés du lieu. Fin novembre, Betty Townshend appelle l'un de ses anciens patrons, Lesley Douglas, propriétaire de son propre club et à la recherche de groupes pour animer les samedis soir. Les Detours terminent l'année par des chansons de Noël au CAV Social Club.

Le soutien et l'attention réservés au groupe – les opportunités de la petite amie de John au CAV et le carnet d'adresses, inépuisable, de la mère de Pete – commencent à poser quelques problèmes, et pas seulement pour Roger. Les Detours doivent se produire de plus en plus; quasiment tous les vendredis et

samedis. Pete a accepté certains petits boulots, de commis boucher et de laitier, afin d'éviter d'être une charge trop lourde pour ses parents. Se lever à l'aube après trois heures de gig est pour lui un sacré calvaire. Sans compter ses horaires à l'école. Quant à John, après huit heures de bureau, il n'est parfois plus tout à fait frais. Seul Roger a de l'énergie pour tous. Mais ses aspi-rations à sans cesse augmenter le répertoire demeurent au-dessus des forces de chacun. RD: «Au début, il n'y avait aucun problème, on faisait de la musique pour s'amuser, nous étions jeunes et naïfs. Et puis un jour, on s'est dit qu'on pouvait peut-être en faire un métier. Moi, j'y voyais l'opportunité de ne plus travailler à l'usine. Et soudain, les disputes ont commencé.[39] » Roger cherche toujours à se débarrasser de Colin. Les autres ne veulent plus absorber le hit-parade, simplement parce que ce travail continuel est un véritable supplice. Le groupe, accepté par Lesley Douglas, joue tous les samedis après-midi à la Douglas House, un club pour Américains. Ils sont à Broadstairs le vendredi et répètent ou jouent dans des bars tous les autres soirs de la semaine. JE: «On répétait au White Hart d'Acton, luttant pour être au top et atteindre le circuit à 10 £ la nuit. On jouait n'importe quoi, cinq soirs par semaine après le boulot. On commençait par un numéro de guitares. Quand Pete voulait faire son truc à l'orgue, avec juste un doigt, on passait alors aux Tornados.[40] »

Un soir de fin janvier, à la Douglas House, Colin Dawson annonce qu'il quitte le groupe. Roger fait alors passer des auditions pour remplacer le chanteur, tout en continuant d'assurer les concerts prévus. Il se met aux chœurs derrière les nouvelles recrues et constate parallèlement ses lacunes en tant que soliste à la guitare. La période est musicalement assez trouble pour les Detours. JE: «Quand on a eu ce gars qui faisait du country & western, on jouait un medley de John Barry.[41] » Le spécialiste de country & western se nomme Gabby Connolly. C'est également un bassiste, un ancien membre des Bel-Airs. Mais lorsque John se met à la trompette, les parties de basse sont calamiteuses. RD: «Mon Dieu! On a essayé quatre chanteurs et différents types avec des instruments étranges. Et au bout d'un moment, j'ai foutu tout ce monde-là dehors. On s'est retrouvé à quatre, Pete, John, Doug et moi.[42] » Les Detours viennent de prendre une grande claque en première partie de Johnny Kidd & The Pirates, au Saint Mary's Hall de Putney. Les Pirates sont de vraies pointures. Ils ont placé «Shakin' All Over» en tête du box-office voici deux ans. Tandis que l'orchestre de Roger sombre pitoyablement, Johnny Kidd donne un show frénétique et sans la moindre guitare rythmique.

Après mûre réflexion, Roger décide de devenir le chanteur de son groupe et demande à Pete de passer en soliste. PT: «Depuis le début, je travaillais différents styles, mais j'étais plus à l'aise comme accompagnateur qu'en soliste au premier plan. Roger a été celui qui m'a poussé devant. Il avait décidé que dorénavant il ne pouvait plus jouer en guitare solo et qu'il voulait être le chanteur; en partie parce qu'il était frustré par son propre jeu à la guitare, mais aussi parce qu'il voulait obtenir une meilleure attention et un meilleur contrôle visuel en étant au centre.[43] » Ce changement pose un énorme problème à Pete, à nouveau contraint de contrôler sa timidité. Plutôt à l'aise quant à lui, Roger utilise encore sa propre guitare, mais en rythmique. L'orchestre pille désormais le répertoire de Johnny Kidd.

Durant l'année 1963, Pete Townshend peaufine sa nouvelle vie avec ses

copains d'appartement et se prépare à braver quelques interdits. Quelques-uns de ses camarades du collège lui font découvrir le blues et le rhythm'n'blues, notamment Mose Allison et son «Young Man Blues». Le jazz est aussi l'une des denrées habituelles de la petite communauté: Charlie Parker et le be-bop pour préférence. Pete est intrigué par des guitaristes comme Barney Kessel, Wes Montgomery et Kenny Burrell, mais son nouveau coup de cœur va à Chet Atkins, styliste américain du picking. PT: «Il y avait quelques guitaristes que j'écoutais, mais pas tant que ça. Nous étions dingues de Chet Atkins et je commençais à étudier son jeu. Un de mes copains, James Burton, voulait me faire écouter toutes les faces B des 45 tours de Ricky Nelson.[44] » L'émulation agit tout azimut. L'art se tient toujours au centre des débats. Du cocon familial qui entretenait involontairement ses inhibitions, Pete en vient immédiatement à devoir affirmer sa personnalité, à débattre de ses goûts et de ses décisions. L'appartement n'est plus un refuge, mais une microsociété où il existe en tant qu'individu responsable et où il est apprécié. Ses complexes vont refluer à mesure qu'il va se forger un comportement social. PT: «Je ne m'étais pas engueulé avec mes parents ou quelque chose comme ça. J'avais seulement envie de faire ce qui me plaisait: passer des disques toute la nuit si ça me chantait. J'ai peu d'amis, mais ceux que j'ai, je les ai rencontrés à cette époque-là.[45] » Jacob, son professeur de guitare, en fait partie. Il pousse son élève à essayer de composer.

Un autre phénomène décisif au sujet de l'émancipation familiale de Pete concerne le climat particulier régnant dans sa nouvelle école : elle est mixte ! PT : « J'étais nouveau et, pour la première fois de ma vie, je voyais des filles superbes tout autour de moi. C'était une période formidable. Avec les Beatles et les autres qui explosaient partout, c'était très stimulant.[46] » Concernant les filles, si Pete est un novice, il ne tardera pas à essayer de flirter. John, de son côté, est toujours amoureux de sa première copine d'école, Alice Wise. JE : « J'ai toujours pensé qu'on se marierait un jour. Parce que lors de notre premier rendez-vous, Alison a porté mon ampli.[47] » Roger est le plus en avance et, à dix-sept ans, cela suffit pour en imposer aux autres, y compris au sein du groupe. Concernant les Beatles, effectivement, ils explosent. Sur scène, Roger s'est déjà embarrassé d'un harmonica depuis la parution en single de « Love Me Do » en fin d'année précédente. Mais début 1963, avec l'album *Please Please Me* et leur passage à la télévision, les Beatles sont le phénomène musical du moment. Des types à peine âgés de plus d'un an que la bande à Roger ! Ils ont conquis six millions de téléspectateurs pour leur première apparition, et leur disque liminaire est classé n ° 1 des ventes en Angleterre. Lorsque le second atteint lui aussi cette place avant même la fin de l'année, la dimension des Beatles est devenue si inouïe que plus personne ne pense pouvoir rivaliser.

L'aventure vécue par les Beatles n'est pas si démoralisante pour les autres. Bien au contraire. Jamais un groupe de rock n'avait jusqu'alors obtenu une telle attention. Jamais en Angleterre les médias ne s'étaient aussi ardemment impliqués pour en démontrer les attraits. Jamais le public n'avait affirmé une telle passion. Bien sûr, musicalement, la tenue des Beatles est très au-dessus de la moyenne. Personne, hormis les jeunes de Liverpool, ne connaît leurs débuts hasardeux. Ainsi les Beatles donnent-ils l'impression de surgir de nulle part. Leur langage musical totalement envoûtant va révéler à l'ensemble du milieu musical un potentiel encore inimaginable quelques mois plus tôt, autant au niveau commercial que sociologique.

Les Detours s'attèlent immédiatement aux titres les plus connus de leurs confrères. Sans succès. La plupart des chansons réclament des chœurs ou sont carrément construites pour deux voix (souvent à la tierce et un peu hautes pour le registre de Roger.) RD : « J'étais vraiment un chanteur de merde quand on a commencé. On n'avait trouvé aucun autre type pour le faire. Il nous fallait quelqu'un qui ait le plus de punch possible. Et ça a été moi.[48] » Roger incite Pete et John à donner de la voix, mais tous deux ont des problèmes de coordination. Il faudrait des mois, sinon des années, avant de parvenir à un résultat acceptable. Pete a aussi écrit sa première chanson, mais ses compères ne se montrent pas tellement emballés. Son truc, intitulé « It Was You», n'est qu'une pale copie du style des Beatles. Pete insiste pourtant pour l'enregistrer. PT : « Harry Wilson et son père nous avaient arrangé une rencontre avec Barry Gray, un gars qui concevait des bandes musicales à l'orgue pour des dessins animés. On a fait notre première démo dans son studio : c'était "It Was You", la première chanson que j'ai publiée.[49] » L'enregistrement – comme d'ailleurs la chanson – est très vite abandonné. La composition sera plus tard vendue en face B de single pour les Naturals et les Fourmost.

En dépit des remaniements, le groupe n'a pas pour autant cessé de donner des spectacles. Les musiciens animent toujours régulièrement les bals de Broadstairs et font le voyage jusqu'à Tunbridge Wells pour un gala au Civic Hall. Ils se sont produits au CAV Sports Ground de Northolt et profitent d'un nouveau filon dans la banlieue ouest de Londres: l'hôtel Oldfield de Greenford et une infâme piste de carnaval au Park Hotel de Hanwell. À partir du mois de juin, Bob Druce les fait passer dans son club, situé en plein cœur de Londres sur la place Leicester. Les Detours s'y produiront régulièrement jusqu'au mois de septembre 1963. C'est là où le groupe va progressivement élaguer son répertoire de toutes les concessions qui s'y nichaient. RD: «On a fini par laisser tomber les chansons des Beatles pour entrer dans un trip de vrai blues dur. Ça nous a donné notre propre liberté. Nous n'avions plus besoin de toutes les autres sortes de musiques nouvelles.[50] » Ce trip de blues n'est cette fois pas un simple artifice permettant de faire danser les foules, bien au contraire. Les Detours ont envie de se faire plaisir en accueillant dans leur répertoire le «Big Boss Man» de Jimmy Reed, ou encore «Plum Nellie». Idem pour «C.C. Rider» de Ma Rainey et le «Young Man Blues» de Mose Allison. Les raisons en sont simples. L'identité des Beatles n'est pas la leur, et le groupe commence à éprouver une certaine frustration à jouer les chansons des autres. Avec le blues et le rhythm'n'blues, une musique d'opprimés dont ils ressentent particulièrement l'authenticité, ils apportent leur fraîcheur et affinent leurs propres arrangements. Ils savent tous qu'ils ne perceront jamais sans composer ou sans apporter un matériel à peu près original. Mais ce point de mire semble encore très éloigné. De ce fait, étape par étape, naîtra une certaine hargne, une colère véritable qui établira leur popularité future.

The High Numbers

L'influence artistique de Pete sur le groupe commence à être prédominante.

C'est lui qui apporte les titres de blues et, s'il partage une passion pour la cause noire, James Brown et le rhythm'n'blues avec Roger, il ne tardera pas non plus à faire valoir quelques-unes de ses découvertes. PT: «Mon ami Barney (le biographe Richard Barnes) et moi avons récupéré l'appartement d'un type nommé Tom Wright, un batteur expulsé d'Angleterre à cause de ses réserves de marijuana. On est allé s'installer chez lui parce qu'il n'avait pas pu emmener sa collection de disques et qu'il voulait que nous en prenions soin. C'était une collection extraordinaire: Jimmy Reed, Muddy Waters, Bo Diddley, Chuck Berry, Joan Baez, Ray Charles, Jimmy Smith… Une collection fantastique pour l'époque et que je n'ai jamais revue ailleurs. Avec le rhythm'n'blues, j'ai trouvé une voie pour allier mes influences jazz et pop.[51] » Il ne fait aucun doute que la personnalité de Pete se modifie considérablement depuis son départ de chez ses parents. Il profite d'innombrables soirées de fête pour fumer ses premiers joints, écoute une quantité colossale de musique et s'achète une coiffe mao. PT: «Au Collège d'art, j'étais une sorte de communiste.[52] » Mais le bluff ne marche pas toujours avec les demoiselles, qui continuent désespérément de ne voir en lui qu'un gringalet timide, aux oreilles décollées et au long pif.

Intellectuellement, Pete est passé d'influençable à curieux, grâce à ses copains et à l'assiduité de son père pour combler certaines lacunes. PT: «Je me souviens de mon père me répétant toujours: "Apprend à lire! Apprend à lire! Peu importe la musique que tu veux jouer, ce n'est pas un problème, mais apprend à lire. C'est ça le langage." […] Un jour, j'ai décidé de lire Homère et Platon. J'ai acheté cinq livres d'un coup et j'ai réalisé que la Grèce Antique, ça pouvait être chouette. Ça pouvait être chouette d'approfondir les bases de la philosophie et d'en faire ma propre interprétation.[53] » Un autre qui tient une place importante dans le cœur de Pete est un vendeur d'instruments Selmer, John McLaughlin – plus tard l'un des plus importants guitaristes de jazz rock après son émigration pour New York et ses travaux avec Miles Davis en 1967. PT: «Il était toujours généreux, particulièrement dans ses conseils, lorsqu'il était vendeur de guitares. Son jeu était constamment une source d'inspiration et il était toujours disposé à écouter et à apprécier mon propre style en rythmique. Il m'a filé de nombreux tuyaux.[54] »

Si Pete s'imprègne de la musique noire, observe les musiciens et écoute les conseils de ceux qu'il estime, il devient aussi la nouvelle cible de Roger. Celui-ci est particulièrement irrité de toute cette culture musicale, pour une simple question de rapports de force. Roger cache sa jalousie en revendiquant son existence de prolétaire, mais la tension entre lui et Pete s'accroît à mesure que Pete se prend au jeu du plus teigneux. Parfois, les abcès se crèvent. PT: «Nous ne nous aimions guère au début. En fait, nous ne pouvions pas nous encadrer. Nous restions ensemble parce que nous savions que musicalement nous étions faits pour être ensemble, mais c'était tout. Nous nous battions fréquemment, et pour de bon.[55] » Dans cette tourmente, John se tient tranquille. JE: «J'ai toujours eu peur de perdre mes dents de devant. Mon professeur avait de fausses dents, et ça, quand tu joues de la trompette, c'est catastrophique.[56] »

En décembre, après avoir joué en première partie de Wayne Fontana & The Mindbenders, à Dunstable, les Detours retrouvent le Saint Mary's Hall et doivent débuter la soirée, suivis par les Rolling Stones. Les deux groupes font connaissance dans les loges. Mick Jagger et Keith Richards sont originaires de Dartford, Brian Jones est un surdoué londonien travaillant avec la plupart des

bluesmen locaux. Ils sont de la même génération que Roger, Pete et John, mais leur avance est déjà considérable. Ils sont alors estimés comme le groupe de rhythm'n'blues n°1 en Angleterre. Depuis leurs débuts en 1962, ils vénèrent Muddy Waters, Elmore James, et ont enregistré un premier single, «Come On», de Chuck Berry. Leur maturité est impressionnante, forgée dès leur premier show sur la scène du Marquee, le club en vogue à Londres. Pour couronner le tout, lorsque les Detours terminent leur programme et redescendent vers les loges, Brian Jones les félicite comme un aimable professeur. Puis les Stones s'installent et attendent la levée du rideau dans des poses provocatrices. Keith Richards, bras en l'air, donne le coup d'envoi en laissant retomber sa main pour gifler sa guitare.

Effaré par la classe arrogante d'un tel geste, Pete le copiera immédiatement et pour longtemps. Keith Richards a déclaré plus tard avoir effectué cette figure sans même sans rendre compte. Il n'a pas le souvenir de l'avoir refait sur scène.

Grâce à leur persévérance et à divers appuis, les Detours ont maintenant l'opportunité de jouer, non pas plus qu'avant, mais dans de meilleures salles. Bob Druce, après les avoir testés, leur offre d'incorporer un autre circuit de tournées, mieux coté et payé 10 à 12 £ par soir. Le groupe passe à nouveau en première partie des Rolling Stones au Glenlyn Ballroom de Forest Hill et s'installe à l'Oldfied Hotel pour trois représentations quotidiennes. Les musiciens le savent, c'est dans ce circuit que traînent producteurs et agents. Ils travaillent par conséquent leur image et virent leurs costumes désuets. Pete achète des lunettes noires et une pimpante Rickenbaker. Les morceaux choisis le sont uniquement s'ils collent à la personnalité du groupe: principalement «I Don't Mind» et «Shout & Jimmy» de James Brown, «I'm a Man» et «Road Runner» de Bo Diddley, «Twist & Shout» des Isley Brothers, «Shakin' All Over» de Johnny Kidd, «Fortune Teller» de Bennie Spellman, «Spoonfull» de Howlin' Wolf, «Good Lovin'» des Olympics, «Summertime Blues» d'Eddie Cochran… En tout, une soixantaine de titres, allant du blues d'Elmore James à la soul de Marvin Gaye. Hormis la teneur plus rythmée et vindicative du répertoire, l'événement majeur concerne certains textes explicites. Les romances ne parlent plus de se tenir par la main, mais bien d'amour physique, comme la chanson de Muddy Waters «I Just Want To Make Love To You» que le groupe ajoute après quelques hésitations. Le rhythm'n'blues et la musique noire sont toujours considérés comme néfastes par certaines castes adultes, justement pour ces raisons. La verdeur du langage et l'attitude désinvolte des adolescents qui l'utilisent est immédiatement significative sur quelques intentions sauvages, contestataires, voire contre-culturelles. Opter pour une telle musique, à l'inverse de celle des Beatles – moralement très corrects –, c'est choisir l'image de mauvais garçons, d'individus dépravés et violents. Et cette image n'en séduit pas moins les jeunes, au grand dam de leurs parents. Les mêmes qui pestaient déjà contre le rock'n'roll des fifties.

Roger n'est pas gêné du choix de ces titres, presque tous emmenés par son guitariste. RD: «Pete en connaissait un rayon sur John Lee Hooker et tous les autres. Nous avions tous compris qu'il nous fallait jouer du rhythm'n'blues, et on s'est branché immédiatement.[57] » Les Detours sont remontés à bloc, leur choix est judicieux. Ce style grimpe en flèche. Quelque chose de grand doit arriver pour eux. Après tout, ils ont beaucoup travaillé et suffisamment patienté. Mais rien n'arrive. Les concerts à l'Oldfield n'ont pas de répercussions juteuses. La concurrence gagne. Roger commence à se fatiguer et redevient très agressif. Brouillé avec ses parents, il n'est plus chez eux le bienvenu, obtenant tout de

même de pouvoir répéter dans le salon, chez sa mère. Les voisins sont également d'accord. Irene Daltrey: «Ils étaient bien trop contents que Roger ait abandonné le trombone.[58] » Pete et John n'ont plus un sou après avoir fait l'acquisition de deux amplis Marshall – une marque célèbre à l'époque en raison de sa puissance, mais très onéreuse. PT: «Quand John a acheté un Marshall, il sonnait tellement fort que je m'en suis payé un moi aussi.[59] » Un soir, alors que John rêve de gloire devant l'émission «Thank You Lucky Stars» d'ABC TV, le chanteur Johnny Devlin passe accompagné par un groupe professionnel nommé The Detours! Il leur faut maintenant changer de nom. Quelque temps plus tard, tandis que Barney et Pete se creusent les méninges chez eux et évoquent divers noms farfelus (The Searchers, The Seekers, The Lookers, The Watchers…), un de leurs copains les reprend en demandant: «Les qui?» Barney s'arrête de chercher et propose à Pete de choisir la réplique de leur collègue. Pete propose donc The Who au groupe et tous acceptent, mais seulement après que Roger se soit mis en colère pour présider le vote. L'idée est suprêmement bizarre et amusante. Mais c'est sans compter sur la multitude de plaisanteries que permet un tel sobriquet. Lou Hunt, le présentateur de l'Oldfield ne s'en prive d'ailleurs pas, lançant à répétition au public des: «Who's up here next week?»

C'est pourtant sous le nom des Who que Roger présente son groupe à un nouvel agent, Helmut Gordon. La sœur de Doug, qui connaissait le bonhomme, l'a d'abord présenté à son frère. Et celui-ci a seulement réussi à le faire venir un samedi soir au White Hart pour les écouter. Helmut Gordon, intéressé, a de grands projets pour le groupe. Son cursus dans le métier est néant, mais il est chef d'entreprise… Une fabrique de poignées de porte. RD: «Il avait décidé de perdre du blé avec des groupes pop. C'était l'époque où tout le monde voulait s'occuper d'un groupe.[60] » Gordon a mis au point une stratégie spéciale pour séduire les maisons de disques. Il va à leur rencontre, propose des showcases, contacte des imprésarios chevronnés comme Arthur Howes. Il donne toujours l'impression d'avoir dégotté un filon, mais ses projets – comme celui de faire jouer les Who en première partie des Beatles à Blackpool – tombent régulièrement à l'eau.

Les Who continuent d'honorer leurs dates indistinctement. Ils font leur boulot au Stork Club de Regent Street. Joan Wilson, la sœur d'Harry, a loué le Old Oak Common Institute de Shepperd's Bush pour fêter son anniversaire. Les Who y font le spectacle. Ils enchaînent par le Florida Rooms de Brighton, qui n'engendre pas non plus l'inespéré, même si un événement étrange survient durant la nuit. Deux bandes rivales de banlieusards londoniens s'affrontent d'abord dans le village voisin, à Clacton, puis enfin à Brighton où la police doit faire face à une véritable émeute. Les deux clans d'adolescents à l'origine de la bagarre – l'un appartenant aux Rockers, l'autre aux Mods – se vouent une haine farouche par pur plaisir du danger et de la provocation; une manifestation spectaculaire des fêlures dues à l'hypocrisie sociale institutionnalisée en Grande-Bretagne. L'affaire fera la une des journaux.

De retour à Londres, le groupe retrouve son patron Helmut. Ce dernier, sur le point de se discréditer, a convaincu in extremis le producteur Chris Parmeinter de venir voir les Who au club Zanzibar – Helmut a réussi grâce à la publication d'un classement des meilleurs groupes de rhythm'n'blues du moment dans le *Melody Maker*. Les Who y figuraient en bonne place, avec moult précisions sur leurs

amplis Marshall. Intrigué, Chris Parmeinter se rend au club et y découvre un chanteur au timbre de voix brûlant, un bassiste au niveau exceptionnel et un guitariste virevoltant en rythmique, moulinant le bras gauche le long de sa guitare et chantant ses chœurs les genoux en dedans, à demi voûté par sa proximité avec le plafond. La spontanéité arrogante de ces types n'est pas ordinaire. PT: «Quand j'ai commencé à chanter avec le groupe, je montais sur scène et j'oubliais complètement que j'étais Pete Townshend, celui qui n'a pas de succès avec les dames. Et puis, d'un seul coup, je me suis rendu compte qu'il y avait des petites filles qui se marraient en montrant mon nez. Et je me disais: "Je les emmerde, ils ne vont plus rigoler dans mon dos." Et je devenais de plus en plus furieux. Mon jeu de scène, ridiculement démonstratif, était entièrement mis au point de façon à me transformer en corps et faire oublier mon visage. La plupart des chanteurs pop étaient mignons, mais moi je voulais que les gens regardent mon corps et qu'ils n'aient plus besoin de regarder ma tête s'ils ne la trouvaient pas à leur goût.[61] » En extériorisant son agressivité par ses gesticulations, Pete modifie directement l'image du groupe qui, jusque-là, n'était pas particulièrement expansive. Au Zanzibar, les Who jouent leur répertoire habituel: «Twist & Shout», «Leaving Here», «Baby Don't You Do It»… Des reprises, certes, mais bien plus énergiques. Parmeinter émet un avis très favorable, à l'exception du batteur qu'il juge trop vieux. JE: «Il avait trente-cinq ans et nous étions des gamins. Ce mec pensait que c'était mauvais pour notre image.[62] » Il affirme même ne rien pouvoir faire tant que cela perdure. Doug se propose d'assurer les dates durant les deux dernières semaines d'avril, puis de laisser ensuite sa place. Et les autres acceptent, à l'exception de John, médusé par le cynisme d'une telle décision. Doug Sandom: «John ne voulait pas faire de peine à qui que ce soit. Il était toujours tranquille et ne voulait pas créer d'ennuis.[63] » Mais John n'est pas un décideur.

Après un passage à Dunstable, les Who se rendent en matinée à la BBC afin de passer un test d'enregistrement. Ayant joué la veille, ils sont exténués et suffisamment piteux pour que les responsables estiment devoir chercher ailleurs de nouvelles stars en devenir. Le 13 avril 1964, débute une série de concerts au 100 Club d'Oxford Street, en ouverture du Mike Cotton Sound. Doug Sandom a décidé de partir le 27. Malgré les apparences, le sort réservé à Doug n'est pas si cruel. Il est le seul à regretter les titres de Johnny Kidd, le seul à ne pas avoir progressé depuis plus d'une année; un verdict suffisant à condamner n'importe quel musicien. Et plutôt que de se laisser virer par Roger, il a préféré le devancer. Une sorte de réflexe de dignité face à l'inéluctable.

Le lendemain de son départ, une audition publique est organisée au 100 Club. Doug a aimablement prêté sa batterie, et différents batteurs se succèdent chaque jour; quelques rockers comme ce binocleux des Fourmost et un certain Mitch Mitchell. En mai, le groupe doit retrouver l'hôtel Oldfield durant une semaine. Un anonyme remplaçant est toujours derrière les fûts appartenant à Doug. Ce soir-là, Keith Moon se trouve également dans la salle. PT: «Ce fut assez particulier et embarrassant. Un soir, nous jouions dans un club et, à la fin du spectacle, nous voyons surgir sur scène un individu ressemblant à un fou. Il avait les cheveux teints en rouge, il portait une veste rouge, une chemise et une cravate rouges et des bottes en daim rouge. Il se jette sur le batteur, le traite de tous les noms, le pousse hors de scène et déclare qu'il va lui montrer comment on joue de la batterie. En moins de trois minutes, il a complètement détruit son matériel, mais

il faut reconnaître qu'il a fait une belle démonstration. On a dû rembourser ce pauvre Doug.[64] »

En dépit des apparences, Keith Moon, amoureux de surf music, est toujours membre des Beachcombers, l'un des orchestres de bal figurant au catalogue de Bob Druce. Durant la journée, il est apprenti dans une droguerie. Il a la réputation d'être dingue et semble d'ailleurs l'être réellement. Franchement immature, il ne saura jamais vraiment quand ses plaisanteries dépassent les bornes ou non. Mais son entrée en scène à l'Oldfield n'est pas le simple fait d'un excentrique. KM: «J'étais dans le même circuit de pubs que les Detours. Je pensais que je gâchais mon temps dans un groupe vocal comme les Beachcombers, et le seul groupe que j'avais alors entendu et qui jouait aussi fort que je le désirais était les Detours. Quand j'ai appris que leur batteur était parti, j'ai préparé un plan pour m'immiscer dans leur formation. Ils jouaient à l'Oldfield avec un batteur de session. Je suis monté sur scène et j'ai dit: "Bon, je peux jouer mieux que ce mec." Ils m'ont répondu de me barrer, mais je me suis installé derrière le batteur. (Nda. L'Oldfield est un petit pub où la scène se trouve au centre de la salle.) Ils jouaient "Road Runner" et je m'étais donné du courage avec quelques verres, alors je suis remonté sur scène et je me suis installé… Arrrrrggghhhhh… à la batterie. J'ai joué comme un dingue. La pédale de grosse caisse a lâché et deux peaux de tom se sont crevées. J'étais mort de trouille, je suis retourné m'asseoir au bar. Pete s'est approché en disant: "Eh, toi, viens-là." J'ai pris ma voix la plus douce. Roger m'a demandé ce que je faisais lundi prochain. Ils m'ont proposé de les retrouver au camion à 19 heures pour aller jouer ce lundi. Personne ne m'a dit: "Tu es dans le groupe." Ils ont juste dit: "Qu'est-ce que tu fais lundi?"[65] »

Keith Moon se retrouve pourtant bel et bien dans le groupe. Hormis les semaines à l'Oldfield, il apparaît avec les Who au Granby Halls de Leicester, au Goldens Green Refectory dans la banlieue nord de Londres… Et il découvre l'ambiance teigneuse régnant entre Roger et Pete. KM: «Au début, je ne pouvais donner raison ni à l'un, ni à l'autre. Nous n'avions absolument rien en commun, hormis la musique.[66] » Ni lui ni sa mère ne sont rassurés par ce groupe étrange. Kathleen Moon: «Quand il m'a annoncé la première fois qu'il quittait la ville, j'étais très inquiète. Il n'avait que seize ans, et c'est une réaction normale pour une mère. J'ai passé des nuits blanches. Mais c'était un garçon prévenant. Il me téléphonait toujours, même des endroits les plus éloignés.[67] » Keith, le gamin agité, est aussi un cœur tendre, un sentimental. Pour cette raison, lui et John deviennent complices. Pete et Roger le considèrent d'abord avec un certain dédain, avant qu'il ne gagne leur respect baguettes en main. RD: «Avant son arrivée, la chimie particulière des Who – la frustration, l'agressivité, la colère – était seulement latente. Keith a été notre catalyseur. Dès qu'on l'a engagé, notre musique a changé. Immédiatement. Sans lui, les Who étaient comme un moteur V8 marchant sur six cylindres. Grâce à lui, nous avons dépassé le stade d'imitateurs pour devenir des créateurs. Il faut voir comment il a obtenu sa place. En trois minutes, il avait cassé tout notre matériel. Mais on l'a engagé.[68] » En concert, Keith amène plusieurs mètres de cordes pour attacher sa batterie et empêcher ainsi sa grosse caisse, entre autres, d'avancer sous les coups.

Roger, Pete et John ont donné de nombreux concerts jusqu'en juin 1964, avec

beaucoup de premières parties pour Screaming Lord Sutch, The Searchers, The Hollies… Les référendums musicaux classent régulièrement le groupe dans la catégorie rhythm'n'blues, au côté d'une cinquantaine d'autres dont les Kinks, les Yardbirds… Mais l'actualité musicale n'est que Beatlemania, avec la sortie du film de Richard Lester *A Hard Day's Night*, celle du single «I Want To Hold Your Hand», n°1 aux États-Unis, et l'incroyable folie engendrée par des millions de fans lors de la tournée américaine.

Malgré la rancœur qui les gagne et leur épuisement à jouer dans des petits clubs à longueur de mois, les Who font confiance à Helmut Gordon. Et celui-ci débarque un beau jour avec un type nommé Peter Meaden, censé les aider en tant qu'auteur, compositeur et directeur musical. Tous les deux ont le même coiffeur, un bavard nommé Jack, qui vend la mèche à l'imprésario Meaden sur le groupe en devenir de l'un de ses clients (Helmut). Meaden offre d'abord 50 £ à Gordon pour qu'il laisse tomber les Who, avant de se faire finalement engager comme comanager en lâchant une histoire d'enregistrement potentiel pour Philips.

Meaden tire son autorité d'une collaboration avec les Rolling Stones avant leur célébrité, et de ses travaux de publiciste pour Georgie Fame. Il est aussi un vieux Mod, et son projet consiste à faire des Who un groupe Mod, selon l'idée qu'un groupe disposant d'un public est déjà tiré d'un certain embarras. L'idée n'est pas fausse, mais si John et Roger devaient être apparentés à un clan, ils seraient plutôt Rockers. Keith reste très méfiant. Seul Pete Townshend flaire un coup potentiel. Tous attendent de voir ce que Meaden pourra bien leur apporter. En quelques jours, il propose que le groupe change de nom pour The High Numbers, et leur refile les deux chansons qui devront figurer sur leur premier 45 tours, «I'm The Face» et «Zoot Suite». Meaden prétend en être le créateur. KM: «Quand on a eu ce plan pour enregistrer du rhythm'n'blues chez Philips, Helmut devait fournir l'argent, et Pete Meaden les idées originales. On s'accrochait pour essayer de devenir des Mods. On a enregistré les deux chansons que Peter Meaden avait piquées. Il a simplement ajouté des paroles neuves à des morceaux de Slim Harpo. Le titre original de "I'm The Face" était en fait "Got Love If You Want". Il a balancé les paroles et rajouté des trucs supposés être dans l'esprit Mod. C'était juste hystérique. Horrible. J'ai alors pensé que je ne pourrais pas demeurer dans une telle histoire. J'ai détesté ça.[69] »

En studio, les High Numbers enregistrent «I'm The Face» et «Zoot Suite» piqués aux Showmen, «Leaving Here» d'Eddy Holland et «Here 'Tis» de Bo Diddley. Jack-le-coiffeur est aux hand-claps, et un pianiste de session (Allen Ellett) vient broder quelques accords. Les deux titres de Meaden sont envoyés à Fontana, une sous-marque de Philips, qui en presse 1000 copies. La sortie officielle est décrétée pour le 3 juillet, le lancement du nouveau super groupe des Mods ayant lieu sur scène au Railway Hotel. Les quatre High Numbers sont habillés sur mesure, coiffés à la française par Jack, selon les goûts spécifiques de leur nouveau public. Peter Meaden se tient dans la salle avec 250 exemplaires du single, qu'il a rachetés lui-même pour mieux les vendre et assurer la publicité auprès des futurs fans. Mais personne n'en veut. Pire, le *Melody Maker* chronique l'album d'une façon laconiquement catastrophique. Le Saint-Graal de Meaden est considéré comme trop ordinaire. Seule la grand-mère de John Entwistle en achètera dix exemplaires d'un coup, pour soutenir son petit-fils.

Le nouveau public promis aux High Numbers est une caste adolescente de 500 000 âmes, provenant majoritairement de la classe moyenne des banlieues de Londres, de Manchester et de la région Ouest. Ces gamins, afin de se différencier des Rockers vivant dans les mêmes zones ouvrières, ne jurent que par l'allure prestigieuse que leur procureront les vêtements les plus coûteux. Ils n'ont pas peur de travailler et dépensent l'intégralité de leurs salaires en fêtes dans les clubs, puis en fringues et en disques. Essentiellement du rhythm'n'blues, de la soul noire américaine et du ska. Ils roulent en scooter et aiment se déplacer en bandes jusque sur la côte pour animer les bals et péter les dents de leurs ennemis jurés. Hormis les poings, ils utilisent des bouteilles cassées ou, accessoirement, des patates truffées de lames de rasoir.

---

1 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

2 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

3 Interview avec Roger Daltrey, *American Movie Classic*, 2000.

4 The Who Hypertext (www.thewho.net).

5 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

6 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

7 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

8 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

9 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

10 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

11 Interview avec Roger Daltrey, *American Movie Classic*, 2000.

12 Interview avec Roger Daltrey, *American Movie Classic*, 2000.

13 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

14 Chris Charlesworth, *The Illustrated Biography*, Omnibus Press, 1982.

15 Matt Resnicoff, « Godhead Revisited», *Guitar Player,* septembre 1989.

16 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

17 The Who Hypertext (www.thewho.net).

18 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

19 Lisa Sharken, « Long Live Rock», *Guitar Player*, septembre 2000.

20 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

21 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

22 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

23 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

24 Philippe Barbot et Hugo Cassavetti, « Les Grands Méchants Who», *Télérama,* 2000.

25 Jacques Vincent, « Who's Who», *Best,* n° 291, octobre 1992.

26 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

27 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

28 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

29 Jerry Hopkins, « Keith Moon Bites Back», *Rolling Stone,* 1972.

30 Matt Resnicoff, « Godhead Revisited», *Guitar Player,* septembre 1989.

31 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

32 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

33 The Who Hypertext (www.thewho.net).

34 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

35 Matt Resnicoff, « Godhead Revisited», *Guitar Player,* septembre 1989.

36 Gary Herman, *The Who,* Studio Vista, 1971.

37 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

38 Matt Resnicoff, « Godhead Revisited», *Guitar Player,* septembre 1989.

39 Matt Resnicoff, « Godhead Revisited», *Guitar Player,* septembre 1989.

40 Chris Charlesworth, *The Illustrated Biography*, Omnibus Press, 1982.

41 Chris Charlesworth, *The Illustrated Biography*, Omnibus Press, 1982.

42 Gary Herman, *The Who,* Studio Vista, 1971.

43 Matt Resnicoff, « Godhead Revisited», *Guitar Player,* septembre 1989.

44 Matt Resnicoff, « Failing Your Way To Go», *Guitar Player,* octobre 1989.

45 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

46 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

47 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

48 The Who Hypertext (www.thewho.net).

49 Lisa Sharken, « Long Live Rock», *Guitar Player*, septembre 2000.

50 Gary Herman, *The Who,* Studio Vista, 1971.

51 Matt Resnicoff, « Failing Your Way To Go», *Guitar Player,* octobre 1989.

52 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

53 Matt Resnicoff, « Godhead Revisited», *Guitar Player,* septembre 1989.

54 Matt Resnicoff, « Godhead Revisited», *Guitar Player,* septembre 1989.

55 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

56 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

57 Chris Charlesworth, *The Illustrated Biography*, Omnibus Press, 1982.

58 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

59 The Who Hypertext (www.thewho.net).

60 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

61 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

62 Gary Herman, *The Who,* Studio Vista, 1971.

63 The Who Hypertext (www.thewho.net).

64 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

65 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

66 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

67 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

68 Thierry Gandillot, « Les Who», *Le Nouvel Observateur,* n° 1547, 1994.

69 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

CHAPITRE 2

1964-1965

I Can't Explain

Le prodigieux lancement échafaudé par Peter Meaden est une douche froide. Mais pour les High Numbers, leur contrat possède quelques avantages. Ils ont signé avec joie la clause des tarifs: 20 £ par soir! Le salaire maximum réservé aux mineurs. L'annexe précise toutefois que cette somme est valable sur toute la durée du contrat, et non pas en fonction de leur âge à tous. Sur scène, Roger, Pete, John et Keith apprécient finalement ce public surexcité et démonstratif du Railway. Quant au disque, même s'il s'agit de plagiat, les High Numbers ne sont pas pour autant mauvais. La partie d'harmonica de Roger est dans l'esprit. Les glissements de la basse de John sont originaux et autoritaires. Pete fait grincer ses cordes avec concentration et Keith fait son boulot sans broncher. Tous sont très fiers d'avoir réalisé un premier 45 tours et Pete entend bien exploiter le filon des Mods. PT: «Ils étaient une armée de teenagers. Pour être l'un d'eux, il fallait avoir les cheveux courts, suffisamment de fric pour se payer un super costume, de super pompes et de super chemises. Il fallait savoir danser comme un fou. Il fallait posséder une collection de pilules et en avaler tout le temps. Il fallait chevaucher un scooter couvert de phares. Et il fallait avoir un anorak de l'armée pour les déplacements.[70] » Si Pete joue le jeu à fond, John suit sans poser de questions – il est désormais surnommé «le muet» par les autres –, Keith prend l'affaire comme une vaste blague, et Roger rechigne franchement. RD: «Les Stones et les Beatles, avant nous, avaient su maîtriser leur image et imposer, plus qu'une musique, un concept complet. C'est justement parce que nous venions après eux que nous avons dû nous rabattre sur l'épiphénomène Mod, qui était alors un mouvement marginal. Dans la culture rock, qui n'existait pas encore à cette période, nous incarnions déjà la sous-culture! Les Mods n'avaient pas de porte-parole, ils appréciaient notre musique pour la violence qu'elle dégageait. Mais moi, je n'étais pas un Mod. Un Mod avec les cheveux bouclés, ça n'existait pas, c'était le cauchemar ultime! Je passais des heures à me défriser les cheveux![71] »

Privé du contrôle de son image, Roger perd très vite ses galons de chef. Pete, lui, n'a pas besoin de se grimer en Mod avec un fer à défriser, il en est immédiatement devenu un, s'habillant dans les mêmes boutiques de Carnaby Street, consommant les mêmes pilules – principalement des amphétamines appelées Purple Hearts – et descendant dans les boîtes pour danser ou faire le con toute la nuit. Il est en train de vivre la jeunesse dont il rêvait. Roger a d'autres soucis, bien plus sérieux. Son mariage avec son amie Jackie aura bientôt lieu, dans le secret puisqu'elle est accidentellement enceinte. Une triste affaire pour un chanteur dont le cœur n'y est déjà plus. RD: «Je savais que si je ne la quittais pas dès le début, je resterais soudeur toute ma vie.[72] » Il ne laissera rien paraître de son accablement. Au Railway, Roger essaie d'être aussi excentrique que Pete et descend de la scène pour danser avec le public.

Un soir, alors que les High Numbers se défoulent et offrent aux petits Mods du rhythm'n'blues tonitruant – «Heatwave», «Baby Don't You Do It» et «Leaving Here» –, un spectateur attentif dans la salle décide de ne plus chercher ailleurs les dingues dont il a besoin. Il se nomme Kit Lambert et s'est lancé, avec son collègue Chris Stamp, dans un projet de film illustrant le milieu effervescent de Londres. Kit Lambert: «Nous avions vu des films sur la musique et les gens de la pop. C'était vraiment inintéressant.[73] » Chris Stamp: «Nous pensions toutefois pouvoir mieux faire. Mais nous n'avions pas suffisamment d'argent pour nous payer un groupe connu. Le seul moyen était de commencer par nous débrouiller avec des inconnus.[74] » Kit Lambert: «C'était un de ces pubs malpropres de Harrow, avec ces rangées de scooters dehors. La pièce était seulement éclairée par un néon rouge. Ce groupe avait le volume le plus fort et le public le plus extraordinaire que j'aie jamais vu. Il leur offrait quelque chose de satanique. Keith Moon frappait la mesure de toute sa mauvaise vie. Les autres gesticulaient sur une scène construite avec des cageots de canettes de bière.[75] » Kit Lambert n'avait pas prévu de passer la soirée au Railway – le quartier, situé à l'ouest de Londres, est réputé pour être un coupe-gorge. C'est en passant en voiture dans la rue et en apercevant la foule à l'entrée qu'il est intrigué. Dès le lendemain de sa découverte, il entraîne avec lui Chris Stamp au Trade Union Hall de Watford où les High Numbers sont annoncés. Chris Stamp: «Je n'avais rien vu de semblable. Ils hypnotisaient véritablement la salle. J'ai pris conscience de cela dès la première fois où je les ai vus. C'était comme une messe noire. Townshend faisait tous ses trucs de feed-back. Keith Moon se démenait comme un vrai sauvage sur sa batterie. L'effet sur la salle était extraordinaire. C'est comme si leurs spectateurs étaient en transe. Ils regardaient, simplement assis, ou bien se baladaient autour de la piste, traînant les pieds, comme frappés de stupeur. “Ça marche”, m'a dit Kit. On savait que c'était bon.[76] »

Les données ont changé sur scène avec l'arrivée de Keith Moon. Bien que celui-ci soit totalement autodidacte et doté d'un style très étoffé, ce qui impressionne le plus, c'est son énergie radicale. Malgré sa minable corpulence, il frappe et cogne comme un catcheur, mais esquive aussi, retient ses coups pour mieux viser là où on ne l'attend pas. L'effet de surprise est total sur le public, car ce fou n'a pas l'air d'avoir plus de quatorze ans. Pete, déjà lancé dans un rapport de force avec Roger depuis un bon moment, a pris le jeu de Keith comme une invitation à la bagarre. Et celle-ci éclate désormais en plein concert. Tous les deux se titillent d'abord, avant de se pousser dans le décor. Le guitariste est dopé aux amphétamines. Il ne tient pas en place, il gesticule et mouline ses accords en prenant des poses de torero. La plupart de ses soli sont comme obstrués de larsens par l'énorme volume sonore qu'il doit atteindre s'il veut couvrir les frappes du batteur. Roger est parfois obligé de crier les paroles, et John-le-muet fait ronronner à pleins watts sa basse en prenant l'air détaché. De ces premières heures de folie, Pete argumentera sur le côté frimeur du groupe. Mais la frime n'est pas tout. L'excitation des High Numbers est alors conditionnée à la mesure de leurs frustrations; notamment celles que Peter Meaden leur a données en sortant seulement les deux titres plagiés et non ceux qui correspondaient bien mieux au tempérament du groupe. Pete, qui a personnellement une revanche à prendre sur ses humiliations de jadis, compte bien utiliser son nouveau pouvoir à la guitare jusqu'à la démesure. Certains soirs, il peut entrer dans une colère véritable s'il ne parvient pas à phraser comme il le souhaite, laissant le volume

s'échapper seul, en cognant l'instrument du poing pour faire cracher des sifflements assourdissants. Sacha Reins: «Pete, alors, n'était pas techniquement un grand guitariste, et comme il n'était guère patient, il se vengeait de la frustration technique qu'il éprouvait en martyrisant sa guitare. À défaut de pouvoir descendre élégamment le manche, il le cognait simplement en laissant sonner à vide le maximum de cordes. Il en résultait un brouillamini sonore qui allait s'amplifiant avec les coups répétés, qui se distordait et passait dans les micros du chanteur…[77] »

Au Trade Union, Lambert et Stamp ne sont pas les seuls à être estomaqués. Le groupe a un contrat de plusieurs jours sur place, en première partie de Chris Farlowe & The Thunderbirds. Le premier soir, c'est un millier de Mods qui déboulent voir les High Numbers, et qui partent sitôt après leur passage. Très vite, Farlowe devient la première partie.

Galvanisés par leur renommée croissante et le soutien de leur public, les High Numbers refusent la proposition d'Helmut Gordon de se produire en tant que musique de fond pour une soirée privée. Ils signent le contrat proposé par Chris Stamp et Kit Lambert, abandonnant du même coup Gordon et Meaden à leurs rêves de business.

Kit Lambert est un ancien de l'université d'Oxford. Il est allé jusqu'à Paris suivre des cours de cinéma, puis s'est rendu au Brésil avec une équipe d'exploration. Devenu assistant metteur en scène, il a rencontré Chris Stamp sur des tournages. Stamp est un ancien livreur de fruits et légumes, passé maître dans l'art d'homme à tout faire sur un plateau de cinéma. Ensemble, ils ont travaillé pour *The L Shaped Room (La Chambre en forme de L)*, *I Could Go On Singing* avec Judy Garland, *Of Human Bondage* et le célèbre *The Heroes Of Telemark (Les Héros de Telemark)* d'Anthony Mann, avec Richard Harris et Kirk Douglas. Les deux hommes ont l'esprit aventureux et, après réflexion, ils proposent aux High Numbers non pas de figurer dans un film, mais d'être managés par eux. Qu'ils n'y connaissent rien est un détail.

Lambert et Stamp auraient eu peu de chance d'être acceptés par Pete et Roger, mais leur exaltation est si impressionnante qu'elle devient une source de motivation constante pour l'entourage. Les High Numbers ne se sont pas sentis flattés. Tout va très vite pour eux. Meaden leur trouvait des dates sans cesse mieux payées et prestigieuses, comme à Soho, au cœur de Londres, au Scene Club, et dans Whetstone, au All Saints Hall, où le cachet atteint 30 £. (Nda. Dont 10 £ pour Meaden l'imprésario.) À Brighton, ils ont passé avec succès l'audition pour Arthur Howes, un promoteur travaillant en tournée avec un plateau d'artistes. Les High Numbers jouent ainsi sur l'hippodrome de Brighton, en préambule des vedettes Eden Kane et Dusty Springfield. Les petits clubs ne font plus l'affaire puisque sept fois plus de spectateurs que la capacité maximale des lieux se présentent régulièrement à l'entrée.

Le bouche-à-oreille concernant les High Numbers commence à être si fameux que le groupe n'a presque plus d'efforts à fournir pour trouver du travail. Et c'est bien ce qui aide Lambert et Stamp. KM: «C'était une équipe plutôt incongrue. On avait Chris d'un côté, avec son accent inintelligible de péquenaud de l'est de Londres, et Kit avec son accent d'Oxford. Ils étaient parfaits pour nous. […] Pete était très sérieux, jamais un rire, toujours très intello. Moi, j'étais dix fois plus speed que lui. Kit et Chris étaient comme un exemple de ce que nous aurions dû

être.[78] » En considérant les musiciens comme des êtres humains à part entière, ils leur garantissent aussi un revenu minimum de 1 000 £ par an, investissent toutes leurs économies pour les projets futurs et laissent au groupe 60 % des recettes. Roger peut se concentrer sur sa famille et Pete danser le block comme un damné. (Nda. Le block est spécifiquement un exercice de génuflexions.) Keith Moon prend la poudre d'escampette. KM: «Je commençais une formation de management pour une firme d'électronique sponsorisée par le gouvernement.[79] » John Entwistle s'interdit de démissionner du bureau de perception, au cas où la musique se mette à mal tourner.

La première initiative concrète de Kit Lambert et Chris Stamp est destinée à offrir une somme rondelette à chacun des musiciens, ceci afin qu'ils puissent s'habiller comme de véritables Mods. KM: «On était forcé. C'était assez malhonnête de notre part. Mais c'était l'idée de Kit, alors on allait tous chez Robert James, un coiffeur absolument charmant. On s'est retrouvé dans Carnaby Street avec plus d'argent en poche que nous n'en avions jamais eu de toute notre vie, environ 100 £. C'était le début du Swingin' London. Il y avait beaucoup de Mods, et Kit voulait qu'on s'identifie encore plus à eux. Les manteaux devaient tomber à cinq pouces (12,7 centimètres). Quatre, ce n'était pas suffisant. Six, c'était trop. Il fallait que ce soit cinq pouces. Les pantalons devaient monter à trois pouces au-dessus de la hanche. Tels étaient nos uniformes.[80] »

Après des séries de concerts au Labour Hall d'Oxley, à l'Opera House de Blackpool, au Majestic Ballroom de Luton et même le long de la Tamise à bord du *Riverboat Shuffle,* les High Numbers s'installent de nouveau au Scene Club. Pete, ami du patron, adore partager avec lui ses connaissances sur le rhythm'n'blues américain. En l'espace de quelques mois, il est devenu une sorte de fier-à-bras, un peu blasé par toute l'excitation que suscite le groupe en concert. Mais tout ça n'est qu'apparence. Il restera fondamentalement un grand timide jusqu'à la fin de ses jours, un personnage calme et réfléchi; l'inverse de l'image qu'il donne de lui sur scène. Il y demeure comme un enfant en pleine récréation, jouant les durs derrière ses lunettes noires, défiant inconsciemment le public qui le lorgnait autrefois en ricanant. PT: «Je vivais alors à Ealing, tout près de la station. Je prenais mes amphés avant de monter dans le métro, et quand j'arrivais au club, j'étais prêt à jouer.[81] » Cette habitude de se charger avant d'entrer en scène est salvatrice pour les grands flippés. Mais Pete mettra assez vite fin à cette manie. Ce qui influe plutôt sur son changement de comportement en public, c'est toute la somme de peurs et de vexations vécues jusque-là: une trouille continuelle, inouïe, des appréhensions qui serrent le cœur jusqu'à la douleur. La dose a été si forte qu'il se sent dorénavant vacciné.

Chez lui, Pete est plutôt tranquille. Il tâte à nouveau de la composition depuis l'échec de «It Was You». Il essaie d'associer différents accords, fredonne des mélodies et enregistre consciencieusement tous ses plans à domicile et sans la moindre pression. PT: «D'abord, j'étais heureux en jouant du jazz traditionnel au banjo, puis on a eu ce plan d'enregistrement avec ce type qui nous demandait d'écrire notre propre matériel. Personne dans le groupe ne souhaitait composer en dehors de moi. Alors j'ai commencé de manière expérimentale, comme si j'essayais la peinture à l'huile ou des films en super 8, ce genre de choses typiques du dilettantisme des étudiants en Beaux-Arts. J'avais réussi à vendre "It Was You" à un groupe, The Naturals, mais ça ne les enchantait pas vraiment. Si ça avait été bon, j'aurais probablement moi-même été très excité, mais ça ne l'était pas.[82] » Dans la douleur, Pete parvient à terminer un autre titre, «You Don't

Have To Jerk», puis un second, cette fois plus entreprenant, «Call Me Lightning». La structure est une sorte de calque de certains hits de la Tamla Motown, mais un break instrumental doit mettre en valeur la technique pointue de John. Les High Numbers sont au Queens Theatre de Blackpool, le 30 août, lorsque Pete prend un grand coup au moral en découvrant le single des Kinks, «You Really Got Me». Un autre challenge et d'autres complexes.

Les Kinks, formés par les frères Davies, sont le groupe le plus proche des High Numbers. Dave et Ray se détestent littéralement, ce qui donne à leurs prestations une sensation parfois de malaise ou de danger. Pete Quaife, leur bassiste, est un de ces Mods sortant du lot parmi la faune gravitant dans le West End londonien. «You Really Got Me», titre hargneux et jubilatoire, est le premier fruit de leur collaboration avec le producteur Shel Talmy. Mais les Kinks ne sont pas les seuls teigneux à sévir dans le pays. Eric Burdon et les Animals font figure d'archétype rhythm'n'blues. Les Yardbirds de John Mayall sont l'emblème du blues anglais. Leurs concerts au Marquee attirent les foules, et leur guitariste, Eric Clapton, est destiné à se forger une réputation hors norme. Le Spencer Davis Group commence à écumer les clubs avec un jeune prodige de quinze ans au chant, à l'orgue et à la guitare: Steve Winwood. À Birmingham, les Moody Blues reprennent les mêmes tubes Motown que les High Numbers. Manfred Man séduit. Les Pretty Things caracolent avec les Rolling Stones derrière les Beatles, dont chaque sortie provoque l'hystérie. Malheur à celui qui ne peut produire un tube. KM: «C'était la bagarre entre les groupes. Et malgré les succès apparents, ils étaient si nombreux que les imprésarios prenaient tous ceux qui se présentaient.[83] » Certains sont abusés, d'autres arrivent sur le devant de la scène sans posséder le moindre talent. Le règne de l'industrie musicale anglaise est total. Le rock, le rhythm'n'blues, le fameux Mersey beat, tout est propice à forger la population adolescente en une armée de consommateurs. Les High Numbers ont quant à eux le statut que veulent bien leur octroyer les Mods: celui d'un vrai groupe emblématique, lorsque Pete laisse monter le larsen sur «Baby Don't You Do It». Mais ça n'est plus suffisant. PT: «Nous souffrions d'un complexe d'infériorité et d'une fantaisie excessive. Mes complexes m'interdisaient de réaliser quoi que ce soit, pourtant je rêvais bel et bien que nous devenions le plus grand groupe au monde.[84] »

Flanqué désormais d'un clan de fidèles, le groupe de Pete et de Roger est en devenir. Lambert et Stamp entretiennent d'abord le circuit de dates auxquelles les High Numbers sont habitués: le jeudi au Railway Hotel, le Scene Club souvent le mercredi, et les excursions de fin de week-end: un voyage à Glasgow en ouverture de Dave Berry et de Lulu & The Luvvers, un autre à Blackpool en compagnie des Swingin' Blue Jeans et des Nashville Teens. Mais les deux larrons ont aussi leurs propres contacts. Le 21 septembre 1964, les High Numbers sont invités à passer une audition pour EMI dans les studios d'enregistrements Abbey Road. PT: «Ça a été une session incroyable. On a enregistré dans la même pièce où les Beatles avaient réalisé leur premier disque! Nous étions tous très intimidés et nerveux. Alors on a fait une prise qui était de la putain de dynamite, du genre: "dop pop a doo". Un boulot incroyablement merdique![85] » Un mois plus tard, Kit Lambert recevra une lettre de rejet des bureaux EMI. Le groupe est bel et bien incapable de restituer en studio l'énergie qu'il crée sur scène. Toutes ces chances gâchées, depuis l'enregistrement de «It Was You», provoquent des colères noires

de la part de Pete. Comble de malchance, au Railway, il casse accidentellement le manche de sa guitare. RD: «C'est arrivé par surprise. On était dans un club au plafond très bas. Pete tenait sa guitare parallèle à son corps, heurtant ses cordes. Soudain, il a relevé encore le manche de sa guitare, et celui-ci s'est brisé contre le plafond. La guitare était complètement inutilisable. Ça l'a mis dans une telle rage que la foule en est restée muette sous le choc, nous dévisageant, la bouche ouverte.[86] » Roger prétendra plus tard à un geste prémédité de Pete, fatigué de se heurter au plafond. Keith Moon donnera encore une autre version des faits. KM: «Il a pété le manche de sa guitare en sautant trop haut, mais ce n'est pas tout. C'est arrivé à un moment où le public se désintéressait du concert. Quand Pete a cassé sa guitare, c'était parce qu'il s'en foutait également. Moi, j'ai pété ma batterie parce que je m'en foutais. On bossait dur pour faire ces putains de chansons, on voulait tenir le public par les couilles, créer un événement. On donnait le maximum de ce que l'on pouvait et nous ne recevions rien en retour.[87] »

Que Pete fracasse les restes de sa guitare au lieu de rester l'air pitoyable comme les autres, que Keith continue à jouer pendant le massacre jusqu'à ce qu'il finisse par repousser sa batterie à coups de pied, tout a concordé à faire de cet imprévu un moment scénique véritablement extraordinaire. L'histoire fait le tour de la ville et Pete, comme les autres, n'en est pas honteux, même s'il est dépassé par son acte et la stupeur que cette furie a engendrée sur la foule. Mieux, Kit Lambert et Pete sont d'accord sur l'efficacité d'un tel acte et sur son côté fantastiquement extrême. Tous les deux se mettent d'accord également pour récidiver quelques jours plus tard, à l'Olympia Ballroom de Reading, une petite ville à une quarantaine de kilomètres de Londres. Kit invite et accompagne la journaliste Virginia Ironside à assister au concert et à découvrir la démoniaque violence de son groupe. Au bout d'un moment, la journaliste assoiffée s'éclipse au bar, à l'opposé de la scène, et bien sûr à l'exact instant où Pete entre en action. Elle sera la seule parmi la foule à n'être pas aussi stupéfaite que le public du Railway.

La parade destructrice de Pete, quand bien même préméditée, n'est pas gratuite pour autant. Laisser libre cours à l'instinct, exprimer totalement ses pulsions en une manifestation viscérale, parallèle aux premiers excès guitaristiques des pionniers: un acte emblématique. PT: «Je compensais visuellement ce que je n'arrivais pas à concrétiser en tant que musicien; faire de mon jeu à la guitare quelque chose de meurtrier.[88] »

En octobre, les High Numbers sont au Town Hall de Greenwich un soir par semaine. Après l'avis défavorable de EMI, Lambert et Stamp décident de les faire changer de nom et de réadopter le sobriquet stupide des Who. Le 24 novembre, ils font leur première au Marquee, le club réservé aux artistes confirmés. RD: «Je me souviens bien du Marquee. Nous y sommes allés un mardi soir. Kit Lambert et Chris Stamp avaient fait imprimer un tas de tickets gratuits. Nous sommes sortis dans la rue avec une poignée de fans pour les offrir. Et nous n'arrivions pas à nous en débarrasser![89] » La première étape de cette importante opération a été de convaincre le patron Ziggy Jackson de prendre à l'essai le groupe. C'est chose faite, même si le mardi soir est traditionnellement une période creuse. La seconde étape a consisté à fabriquer une affiche. Lambert utilise une photo de Pete sur scène, de profil, le bras levé prêt à s'abattre sur sa guitare, et Pete dessine un étonnant logo pour The Who. Il prolonge la lettre O d'une énorme flèche,

symbole biologique d'une masculinité pour le moins proéminente. Kit achève l'ensemble par le slogan «Maximum Rhythm'n'Blues». Chris Stamp: «Pete était un bon artiste. Il nous a aidés pour l'affiche. Ensuite, nous avons toujours utilisé la même maquette pour leur passage dans les clubs. C'était un ami de Pete nommé Brian Pike qui les fabriquait.[90] »

Mais tout ça n'est pas de la fanfaronnade. La provocation de cette affiche est à la fois à la mesure de celle produite par un groupe au comportement machiste, et à la mesure de leur répertoire. KM: «On jouait beaucoup de trucs de Bo Diddley, de Chuck Berry, d'Elmore James, de B.B. King, et c'était maximal pour du rhythm'n'blues. On ne pouvait pas trouver mieux. Bien sûr, ces chansons étaient anciennes, mais on ne les rejouait pas bêtement. On se les appropriait, on les transformait. Nous n'étions pas des copistes.[91] » L'impact des Who va être ici décisif. Dave Goodman: «Je n'avais jamais rien vu de semblable! On ne pouvait pas imaginer des gens capables de faire des choses pareilles. J'ai été très impressionné. Ils brisaient tellement de barrières pour moi, simplement en les voyant pour la première fois être les Who. Leur set était d'une de ces violences, et leur musique si dure, que vous aviez la tête dans les boyaux. Il n'existait rien à entendre de similaire.[92] » Le Marquee est un club assez grand où il faut pouvoir dispenser un certain volume pour la salle entière. Avec leurs amplis Marshall, John et Pete ne s'en privent pas. Roger gueule pendant et engueule après. Et Keith Moon est capable de mettre tout le monde d'accord en couvrant les trois à la fois. Leur répertoire comprend principalement «Young Man Blues», «Long Tall Shorty», «You Really Got Me», «Pretty Thing», «Here 'Tis», «Spoonful», «Money», «Smokestack Lightning»… Une musique constamment à la limite de l'incandescence lorsque les larsens du guitariste hurlent et montent inlassablement. RD: «Pete Townshend a été l'inventeur de tout ça. Je ne sais pas ce qu'en disent les autres. Jeff Beck a peut-être démarré en même temps. Mais Pete en voulait plus que ce que Beck pourra jamais faire. Il n'était même pas intéressé par la technique, Pete voulait juste cogner sa guitare. C'était un pourvoyeur inné de feed-back.[93] » La scène est également si grande au Marquee que Pete peut gesticuler en tout sens sans risquer la collision avec l'un de ses collègues. Parfois, il s'empare de son pied de micro et le frotte contre les cordes de sa guitare, l'instrument ne produisant bientôt plus qu'une plainte stridente. Seul John reste en retrait, taciturne, et ne s'avance sur le devant de la scène que pour entonner ses chœurs. Il en sera toujours ainsi: garde-fou et roc inébranlable. JE: «Keith faisait quelque chose d'idiot, Roger commençait à balancer son micro. Pete sautait en l'air en gigotant les bras. La meilleure chose à faire pour moi était de me tenir tranquille.[94] » Certains soirs, l'apogée délirante et violente du guitariste atteint son paroxysme dans un fracas apocalyptique. RD: «Plus Pete démolissait sa guitare, plus les gens nous acclamaient. C'était incroyable, pas seulement le fait de détruire une guitare, mais le bruit qui s'en échappait durant sa destruction. C'était comme un sacrifice bestial. C'était extraordinaire. Et ce qui avait débuté accidentellement était en train d'entrer dans la tradition du rock.[95] » Dans la salle, Stamp et Lambert s'occupent de la foule, à forte appartenance Mods, mais plus seulement. Ils servent les consommations. Jackson, le patron, est si éberlué qu'il signe le groupe pour seize dates. RD: «On a commencé à avoir d'excellentes réactions autour de nous lors de notre première résidence au Marquee. Ça a été l'escalade. C'est survenu tellement vite, c'était incroyable. Nous étions encore des gamins, mais on sentait que tout pouvait arriver.[96] »

Le Marquee offre deux atouts, d'abord celui d'être accessible à l'intelligentsia

londonienne – de nombreux musiciens et producteurs terminent leurs soirées au club, situé sur Wardour Street, le quartier noctambule de Soho –, et surtout celui de pouvoir se prendre pour des vedettes. Dans la semaine du passage des Who, les Moody Blues étaient au programme, comme Chris Barber, Howlin' Wolf et un bluesman nommé Rod Stewart. Dans les deux cas, les Who ont rempli leur mission. Mais la promotion pour le Marquee aura été un gouffre financier culminant à plus de 400 £ dès la première soirée: 1 500 affiches et 2 500 prospectus. Avec les frais vestimentaires, les chemises cintrées, les costumes de marque, les managers entrent dans leur première phase d'endettement, sans pour autant obliger le groupe aux économies. Durant les fêtes de Noël, Pete se paye donc une Rickenbaker douze cordes, puis il offre à Kit Lambert un petit cadeau, une chanson originale baptisée «I Can't Explain».

PT: «Quand j'ai entendu "You Really Got Me" à la radio, j'ai su instantanément que les Kinks avaient comblé le terrier que je voulais combler. Cette sorte de musique qui flotte toujours comme si elle était de l'eau. J'ai pensé que si je voulais jouer des choses comme ça, je devais être capable d'écrire ça moi-même. Alors j'ai écrit "I Can't Explain", l'une des meilleures choses que j'aie jamais faites.[97] » Roger et les autres sont très surpris. Non seulement l'échalas leur offre les moyens d'entrer dans la petite confrérie des auteurs-compositeurs, mais il semble tout à fait capable d'y exercer un réel pouvoir. Le coup de grâce vis-à-vis de la mainmise de Roger. PT: «Il était le leader, celui qui avait fondé le groupe. Celui qui avait construit les premières guitares de la formation, qui conduisait le van, qui faisait imploser le groupe quand il le fallait.[98] » RD: «Personne d'autre que moi n'aurait été plus heureux d'arriver à composer, mais malheureusement je ne pouvais pas. Ce n'est pas faute d'avoir essayé![99] » «I Can't Explain» est enregistré en janvier 1965: le premier diamant d'un trésor futur. Les Who sont véritablement lancés.

Anyway, Anyhow, Anywhere

Pete Townshend a avoué s'être inspiré des riffs d'accords de Dave Davies pour «I Can't Explain», mais la parenté avec «You Really Got Me» s'arrête là. Sa trame mélodique est très personnelle, comme le sont également les paroles. PT: «Ça parle d'un adolescent qui n'arrive pas à expliquer à une fille qu'il est amoureux d'elle. Tout ce qu'il peut, c'est lui dire: "Je crois que c'est de l'amour, mais je ne saurais l'expliquer!"[100] » Pete s'est sans doute souvenu de ses propres et récentes émotions, tant le débit torturé de son héros semble une incursion intense: «Je me sens l'âme brûlante et glacée. […] J'ai le vertige. Cafardeux. Les choses que tu m'as dites, elles sont peut-être vraies. Tu me donnes de jolis rêves…[101] » Là où John Lennon et Paul McCartney ne parlent que d'amour platonique, les Rolling Stones répondent par une trivialité parfois salace, très adulte, comme celle des Kinks et de tous ceux inspirés des bluesmen afro-américains. Le langage de Pete sera différent de ces deux idiomes, touchant parce que sincère – une nouvelle forme d'expressionnisme où l'émoi s'émancipe de toute pudibonderie sans pourtant trahir une candeur adolescente sur le point de s'achever.

Au début de l'année 1965, les événements se bousculent pour les Who. Leur premier concert au Marquee n'a réuni que deux cents personnes, dont soixante-neuf entrées payantes. Les soirs suivants, c'est plus d'un millier de Mods qui s'accaparent les lieux. Mick Farren: «Le mardi soir au Marquee était un spectacle irréel avec ces Mods speedés, entassés les uns contre les autres, regardant comme paralysés les Who et leur volume assourdissant. Ils atteignaient une sorte de rituel orgasmique à la frénésie destructrice; Keith Moon montant sur sa batterie et Pete Townshend brandissant devant eux sa guitare comme une hache pour frapper ses amplis.[102] » Face à un tel déluge d'audace, Kit Lambert et Chris Stamp cessent de surveiller la salle pour plutôt se fixer sur leurs poulains. Keith est très excentrique, Pete a cette énergie qui le rend imprévisible, Roger ne veut pas être en reste et cherche à se faire remarquer en cassant parfois son micro. John demeure concentré tout en produisant un volume sonore défiant à lui seul celui de tous les autres. RD: «Les Who étaient fondés sur la compétition. Elle était acharnée sur scène comme en dehors. Nous étions de parfaits frimeurs.[103] » Constatant l'escalade frénétique des musiciens autant que celle du public, Lambert et Stamp filment le groupe au Marquee, comme ils l'ont déjà fait au Railway, et réalisent deux courtes séquences vidéo promotionnelles.

Tandis qu'ils travaillent au montage, les journalistes font leur apparition au Marquee. Une première chronique dans le *Melody Maker*: «Quatre jeunes musiciens démontrent leur propre réputation de puissance, du rhythm'n'blues piquant qui, chaque mardi, stimule et enthousiasme le public. "Heatwave", un hit de Martha & The Vandellas, subit leur traitement typiquement fougueux. Un autre de leur exceptionnel numéro scénique concerne l'instrumental "Can't Sit Down". Leur performance démontre la mystérieuse et efficace technique du guitariste Paul [sic] Townshend, qui utilise habilement le feed-back des micros pour la plupart de ses solos. Les Who, aiguillés par un très vivifiant batteur et un infatigable chanteur, devraient sûrement devenir l'un des groupes en vogue cette année.[104] »

Quelques jours plus tard, Kit Lambert parvient à persuader Annie Nightmale, la présentatrice de l'émission «That's For Me», de passer le clip des Who au Railway. L'objet est à la fois présenté comme un documentaire sociologique sur les Mods et comme un outil de propagande pour vendre les Who. Tous arborent polo à col roulé et veste Pierre Cardin. Ils prennent l'air détaché, tandis que la foule danse avec un soin particulièrement hédoniste. L'enregistrement de «I Can't Explain» sert de fond sonore, et sa rythmique particulièrement saccadée et funky résonne déjà comme un tube. Lambert continue ses incursions, de stations de radio en maisons de production. Après avoir essuyé le refus de la compagnie Philips et à nouveau celle de EMI, il obtient un rendez-vous chez Talmy, le producteur des Kinks et membre influant auprès de la compagnie discographique Decca. Kit réalise à cette occasion l'un de ses numéros les plus fameux et obtient la signature des Who.

Depuis leurs débuts, Pete, Roger, John et Keith ont pu bénéficier d'un réel soutien. Mais ce que Lambert et Stamp réalisent pour eux à cette époque est davantage du domaine de l'adoration. Ce sont eux qui ont réussi à démontrer le vice de forme du contrat de Peter Meaden, libérant ainsi le groupe d'un joug financier. Ils prospectent partout où ils le peuvent, sans la moindre hésitation.

C'est eux qui ont placé le groupe au Red Lion, où les Who vont jouer chaque lundi. Lambert représente l'élément intellectuel, tandis que Chris Stamp est débrouillard en toutes circonstances, sans la moindre inhibition face aux rendez-vous importants. Leur idée commune de démarcher les clubs avec une vidéo du groupe est proprement révolutionnaire. Non seulement ils ont immédiatement gagné la confiance des musiciens, mais ils sont aussi en train de nouer une véritable amitié. Tout cela n'empêchera pas Pete d'envoyer de l'argent à Peter Meaden. Cette sorte de dédommagement pour lui avoir préféré les deux autres permet aussi d'effacer les remords que l'affaire a engendrés: une bagarre de chiffonniers au cours de laquelle Meaden a dû céder face aux économies que Lambert et Stamp promettaient d'investir.

Début 1965, les deux imprésarios sont alors sans le sou. Chris Stamp: «Les Who essayaient de rendre leur show toujours plus sensationnel. Toutes ces histoires, de Keith Moon brisant ses baguettes de batterie, des guitares et des micros cassés sur scène, sont vraies. Cela nous a coûté des centaines de livres pour qu'ils continuent à tourner. C'était un réel investissement. C'est ça qui les a fait connaître.[105] » Dans cet univers, Shel Talmy fait office de messie face aux deux businessmen ruinés en quelques mois à peine. C'est un homme d'affaires américain dépourvu d'états d'âme. Et s'il garantit à sa nouvelle équipe une certaine recette, il s'en réserve aussi la plus grande part. Les Who ont signé un contrat de six ans pour seulement 4 % de royalties; autant dire qu'ils seront de simples salariés dans la vaste entreprise discographique qu'on leur promet. Chris Stamp et Kit Lambert conservent quant à eux tous leurs droits sur les prestations scéniques du groupe; une part rentable à condition de bien gérer la hargne qui dorénavant anime autant Keith que Pete.

Quoi qu'il en soit, les Who sont ravis. Grâce à son jeu entreprenant, Keith a gagné le respect de Pete. Roger finit par accepter le contrôle total qu'exerce son guitariste, et John donne sa démission du bureau des impôts. Ils ne tarderont toutefois pas à déchanter et à reprendre leurs querelles. Les sessions pour le single «I Can't Explain» se passent mal. Talmy leur colle «Bald Headed Woman» en face B – un traditionnel à peine décalqué sur la version de la chanteuse Odetta. Puis il se plaint du jeu de Pete et des chœurs sur le titre principal, au point de vouloir imposer des musiciens extérieurs. Sa tentative d'évincer Keith Moon pour placer Clem Cattini échoue rapidement, mais les Ivy League seront bien chargés d'étoffer les chœurs. Le pianiste Perry Ford, quant à lui, est chargé d'enrichir l'harmonie. Et Jimmy Page, spécialisé dans la session pour arrondir les fins de mois, doit refaire la prise de guitare. Pete s'opposera à cet affront et finira – dans la douleur – par obtenir gain de cause. PT: «C'était si simple que même moi je pouvais le jouer.[106] » La querelle n'est cependant pas terminée… Pete doit laisser Page jouer la partie de fuzz sur «Bald Headed Woman», puisque ce dernier refuse catégoriquement de lui prêter sa boîte d'effets – en retour, Pete refusera que Page touche à sa Rickenbaker douze cordes! Leur première rencontre va sceller une inimitié durable. Mais la discorde avec Talmy est également vécue par Pete comme une véritable honte et un mauvais coup porté à son récent statut de leader.

«I Can't Explain» / «Bald Headed Woman» sort le 15 janvier sur Brunswick, le label anglais de Decca. Le premier tirage est de 1 000 copies, et la promotion, néante. Kit Lambert doit lui-même apporter des exemplaires dans des stations de

radio afin d'inciter les programmateurs à passer le disque. Un mois plus tard, le succès est confirmé avec une 8e place dans les *charts* anglais. Difficile de monter plus haut pour le single face à l'armada des titres placés par les Beatles, et face aux coups d'éclat d'autres concurrents comme les Rolling Stones ou les Yardbirds. Ces groupes sont aussi responsables de ce que les spécialistes ont appelé l'invasion du British Beat aux États-Unis. En 1964, les Beatles puis les Rolling Stones y ont effectué leur première tournée, bouleversant en quelques semaines l'ordre culturel cultivé par le vieil Oncle Sam. L'Amérique souterraine des beatniks glorifiait les *protest songs* de Woody Guthrie, Joan Baez et Bob Dylan, héritage existentialiste des vagabonds colporteurs du XIXe siècle. L'année suivante, le British Beat s'abat tel un raz-de-marée sur toute la côte californienne. Les Byrds, de Los Angeles, en furent les premières victimes, imposant toutefois un «Mr Tambourine Man» revanchard dans les hit-parades anglais. La composition de Pete n'en a que plus de mérite à demeurer influente face à pareille concurrence. PT: «Quand "I Can't Explain" est arrivé dans les *charts*, j'ai commencé à considérer la chose froidement, sans excitation. J'ai réalisé que cette chanson fonctionnait non parce qu'elle était une histoire d'amour, mais parce qu'elle ouvrait une sorte de petite mode fragile.[107] » Pete ne cessera plus de composer. Il n'a pas encore dix-neuf ans.

Les Who ont donné plus d'une centaine de concerts l'année précédente. Ils vont en donner le double en 1965. L'impact de «I Can't Explain» est immédiat. RD: «Quand on jouait dans le Nord, auparavant, c'était toujours: "Ah, les Qui… Les qui? Qui ça?" Vous voyez ce que je veux dire. On n'était pas connu en dehors de Londres. Jouer à Derby ou à Coventry, c'était comme partir en safari. […] C'est pourquoi "I Can't Explain" nous a fait tant de bien. D'un seul coup, les gens écoutaient, partout. C'était différent. Pas radicalement original, mais le son était différent.[108] » Certaines dates seront pourtant annulées en raison de leur nouvelle réputation de casseurs. Barry Perkins, pour le compte du Locarno Ballroom, affirme: «Les Who ne sont plus le genre de groupe que les promoteurs veulent voir jouer dans leur salle.[109] » Lambert et Stamp essaient de freiner la fureur scénique de Pete, du moins dans des salles qui n'influeront pas sur leur notoriété à venir. PT: «C'était une période formidable, car on sentait bien qu'on se faisait une place. On menait une sorte de rébellion. J'étais plein de rancœur, Roger était plein de rancœur. On semblait tous être comme ça à l'époque, même la majorité du public. La rébellion que nous menions était contre les valeurs et l'ordre anciens de la musique. Alors il fallait faire du bruit; c'était aussi une manière d'intimider le public.[110] » Le 18 janvier, ils passent dans «The Beat Room», l'émission musicale de BBC2, et balancent leur hit en play-back. Idem le 29 janvier, toujours grâce aux exploits relationnels de Kit Lambert, pour une première apparition au prestigieux «Ready Steady Go!» en compagnie de Donovan et des Hollies. Cette émission est la favorite des teenagers anglais, et à ce titre les consignes gouvernementales sont très rigoureuses. Afin d'être tolérés, les groupes doivent: 1. S'habiller convenablement. 2. Ne pas fumer. 3. Danser sans gestes équivoques.

Les jeunes qui participent à l'émission – en tant que spectateurs et danseurs – doivent également être triés sur le volet. La veille du passage des Who, alors qu'il en manque plus de la moitié, il est demandé aux imprésarios de remédier à cet épineux problème. Lambert recrute alors immédiatement un bataillon de Mods parmi les fans les plus durs. Le lendemain, le groupe interprète «I Can't Explain»,

défiant les caméras devant un parterre d'ados survoltés. L'impact sera foudroyant auprès des téléspectateurs adolescents, dans des proportions que les Who ne peuvent même pas imaginer. Le play-back n'aura pourtant pas été à leur avantage. Roger, sapé comme un minet, ne sait pas quoi faire de son corps et semble emprunté de devoir faire semblant. Seuls Pete et Keith paradent comme si de rien n'était. L'un a le regard hautain, l'autre prend des postures désinvoltes derrière sa batterie. Francis Hitching (producteur de l'émission): «Leur performance a fait sensation. Personne n'avait jamais vu de musiciens qui, visuellement et musicalement, narguaient l'auditoire en dehors de toute convention connue.[111] »

Ce que Hitching reconnaît comme une habile provocation est en fait un phénomène courant pour le groupe. Les membres se toisent entre eux dès qu'ils sont sur scène, et cette façon particulière qu'a Pete d'apparaître surexcité n'est plus seulement l'ersatz qu'il utilisait pour évacuer ses appréhensions. Les frappes de Keith Moon le transportent, comme le son d'Entwistle. L'ensemble fonctionne si bien et produit une telle frénésie que les musiciens se sentent naturellement galvanisés, même si l'ambiance est de nouveau très mauvaise entre eux. RD: «Si nous avions baissé avant même la sortie de “I Can't Explain”, nous aurions dû faire face à 60 000 £ de dettes. Nous touchions environ cinquante sacs par soirée, alors que Pete, chaque soir, cassait des guitares qui valaient deux fois plus! Personne n'avait de voiture, et un de nos managers a dû se dénicher un job sur un film pour nous aider à payer les factures. Ça nous a pris trois ans pour effacer nos dettes, mais notre niveau de vie s'élevait. Au début, je dormais dans le camion de déménagement que nous utilisions pour nos concerts.[112] »

Roger n'a pas spécialement envie de réintégrer l'usine qu'il a si glorieusement laissé tomber. Il n'a pas davantage envie de rejoindre son épouse, préférant, durant toute une année, dormir dans son camion. Heureusement pour lui, les Who tournent comme des forcenés, à Oxford en compagnie du chanteur P.J. Proby, à Bath, à Chelmsford… Ils sont de nouveau en résidence au Marquee, mais le samedi. Le mardi soir, ils jouent au Ealing Club. De nombreux musiciens viennent les découvrir. Ils sont l'attraction du moment et sympathisent avec bon nombre de confrères. Au sein des Kinks, Dave Davies se laisse lui aussi aller à ses impulsions vengeresses contre ses amplis.

Pour les néophytes, le groupe est perçu comme potentiellement dingue, sauvage ou subversif. Les musiciens, quant à eux, constatent les qualités techniques et musicales de chacun des membres de cette formation. Et Keith Moon vole la vedette aux autres grâce à ses roulements ultrarapides, en dépit de son attitude saugrenue baguettes en main – comme l'une de ses idoles, le jazzman Gene Krupa, Keith ne plie pas les poignets pour jouer. Son geste, unique dans le rock, lui donne plutôt l'aspect méticuleux et précieux d'un homme allumant d'invisibles candélabres, plutôt que cognant sur quoi que ce soit. Un contraste saisissant avec le volume qu'il dégage lorsque ses frappes s'abattent soudain. Mais, à devoir jouer traditionnellement jusqu'au bout de ses forces, Keith a choisi cette posture afin d'éviter les tendinites.

Un soir, au Marquee, une équipe de Radio Luxembourg déboule et enregistre le groupe, en ponctuant l'ensemble par des interviews. Un cinéaste français, Alain de Sedouy, vient à son tour les filmer pour le compte du *New Musical Express*. Il les définit ainsi: «L'expression musicale logique de l'anarchie déroutante des

adolescents londoniens.[113] »

L'image des Who est ambiguë à tout point de vue. S'ils sont affiliés aux Mods, ils évoquent également, et explicitement, une autre frange marginale de la population adolescente, bien plus libertaire que ne l'est en réalité le mouvement Mods avec ses stéréotypes de consommateurs avisés. PT: «Aux Beaux-Arts, je portais les cheveux longs, je fumais de l'herbe et je traînais avec des filles qui avaient les cheveux rouges. Et il fallait que je cherche comment étaient les Mods? [114]» En associant l'apparence vestimentaire raffinée des Mods à leur allure naturellement malfamée, ils créent un ton étrange, inexistant. Leurs cheveux longs sont semblables à ceux des Rolling Stones, c'est-à-dire non plus dégagés autour des oreilles. Ce scandale pour l'époque vaudra très tôt aux Stones d'être expulsés de certains clubs. Leur comportement exacerbé sur scène est un autre anachronisme, celui-ci étant le fruit (pour Pete) d'une introspection violente à laquelle les Mods ne veulent pas se frotter, eux pour qui l'apparence est destinée à colmater les failles. Les Who ne le savent pas encore, mais ils se démarquent simplement des Mods en signifiant leur conscience, la même que celle de millions d'adolescents en Angleterre qui n'appartiennent pas nécessairement à un clan. L'anarchie latente dans le comportement de Pete n'est que le reflet des frustrations d'une génération tout entière. Une aubaine pour un groupe de rock.

Toutefois, si Pete apparaît en harmonie avec ses airs teigneux de casseur, accompagné dans son délire autodestructeur par Keith Moon, le gouffre financier qu'il provoque menace d'épuiser l'ardeur de Kit Lambert et de Chris Stamp. Chacun cherche des solutions pour minimiser le coût de cette gênante manie. PT: «Comme nous ne pouvions pas nous permettre de détruire le matériel, mais que nous le faisions quand même, nous empruntions de l'argent, nous achetions les guitares en solde ou à crédit, ou nous les volions carrément. Cela nous plaçait dans des situations incroyables, mais au fond de nous-mêmes nous étions sûrs qu'un jour nous gagnerions beaucoup d'argent et que nous parviendrions à payer nos dettes.[115] » Très vite, le phénomène des Who va prendre une connotation sulfureuse. Les vendeurs d'instruments se liguent contre eux. Certains détracteurs condamnent les actes insensés du guitariste. RD: «On foutait la trouille aux gens. Nous étions les plus dangereux! C'était essentiel, au début, de tout casser. Ce geste est vraiment né de la frustration que nous ressentions de jouer dans des endroits minables. Un jour, un ampli a explosé et il y a eu un début d'incendie. Les cheveux de Pete se sont carrément enflammés.[116] »

Alors que le groupe est harcelé par les créanciers, Lambert installe Pete dans le luxueux quartier de Belgravia. Le guitariste est devenu son jeune protégé. PT: «Kit passait énormément de temps avec le groupe à cette période. Il a aussi changé ma vie de façon fantastique. Il écoutait mes démos et apportait des retouches. J'étais un jeune marginal, alors que lui était à l'opposé, un ancien étudiant très respectable.[117] » Une sorte de relation amicale et paternelle naît chez Kit Lambert, dont l'homosexualité n'est plus taboue pour ses proches. Son influence musicale sur Pete sera immense. Kit est un mélomane, passionné de classique. Sa collection privée va de Henry Purcell à Darius Milhaud.

Entre deux concerts, les Who travaillent sur leur premier album aux studios IBC. Roger et Pete s'y disputent à propos du répertoire. L'un veut flatter les Mods en reprenant des titres de James Brown, aussi parce qu'il en est un bon

interprète, l'autre veut privilégier ses compositions originales. Un compromis leur permet d'enregistrer «Please, Please, Please» et «I Don't Mind» de James Brown, ainsi qu'un titre préparatoire, «You're Going To Know Me», écrit par Pete, qui deviendra «Out In The Street».

Après un passage dans l'émission «Top Of The Pops», la demande est telle en province que les agents organisent une véritable tournée: Wembley, Crawley, Royston, Watford, Manchester, Edmonton, Birmingham, Bromley, Loughton, Hemel Hempstead, Leicester, Brighton… Le programme est démentiel. Les Who enregistrent le matin pour des émissions de radio, puis voyagent l'après-midi jusqu'au lieu où ils doivent donner leur concert. Entre deux loges, ils croisent à nouveau Donovan. Rod Stewart fait leur première partie. Tandis que leur programmation au Marquee n'est bien sûr pas interrompue. À Brighton, les Mods débarquent en nombre pour écouter leur groupe et s'amuser un peu. PT: «On était en train de jouer à l'Aquarium quand j'ai aperçu deux mille adolescents Mods en train de poursuivre trois Rockers. Ils pensaient pouvoir assister à une partie et ont vraiment connu l'enfer. Les Mods leur balançaient des bouteilles. Ils n'étaient pas des héros à mes yeux. J'essayais seulement de faire une musique capable d'élever un peu l'esprit des gens. Et les types qui tabassaient les Rockers étaient censés être là pour écouter notre musique. Je savais bien que ce que nous jouions produisait un certain degré de puissance. Tous ces mecs coriaces nous observaient, prêts à écouter ce que j'allais avoir à dire.[118] »

Depuis ses premières frasques, le groupe est devenu un porte-parole pour les Mods, mais après l'affaire de Brighton, Pete ne veut plus en entendre parler. PT: «S'il me fallait comparer les Mods à un mouvement quelconque, je dirais qu'ils étaient les skinheads d'hier. Ils appartenaient à une jeunesse sans racines, profondément déboussolée. Ils étaient la génération d'après-guerre et avaient peu d'espoirs. Vue de l'extérieur, la révolution était plutôt d'ordre vestimentaire, mais le malaise et l'inconfort moral étaient bien plus profonds.[119] » Pete ne veut plus se laisser aliéner par la culture Mods, parce que ses propres intentions se situent bien au-delà des leurs et concernent toute la frange adolescente du pays. Ses prétentions ont aussi été revues à la hausse depuis l'accueil de «I Can't Explain», et il se sent capable de récidiver. Ainsi, les Who, sans dénigrer les Mods, vont inéluctablement s'en affranchir pour rallier à leur cause la plus large audience concernée par leurs messages. Les Mods, eux, considéreront toujours ce groupe comme l'un des leurs, autant par fidélité que par la volonté de s'approprier une part du succès à venir.

La nouvelle chanson de Pete s'intitule «Anyway, Anyhow, Anywhere». Elle est une ordonnance saisissante sur cet inconfort moral des adolescents que les institutions négligent pudiquement. L'ode semble si enthousiasmante que Lambert et Stamp décident de la lancer en single. Les Who l'enregistrent en avril. Dès l'introduction, Pete fracasse ses accords par ses espagnolades typiques. La basse résonne, inquiétante. Keith Moon joue des contrepoints subtils. Roger éructe les paroles sur un ton narquois: «Je peux suivre n'importe quelle voie, je choisis. Je peux vivre n'importe comment, gagner ou perdre. Je peux aller n'importe où, pour quelque chose de nouveau. N'importe quelle voie, n'importe comment, n'importe où, je choisis. Je peux faire n'importe quoi, de bon ou de mauvais. Je peux parler n'importe comment, et me barrer. Ne vous inquiétez pas, j'ai toujours raison. […] Rien n'est sur mon chemin. Pas même une porte fermée.

Ne suivez pas ma voie avant d'être en paix. Où que j'aille, j'ose…[120] » S'en suit un break sauvage où crépite un larsen belliciste. RD: «Pete était à la recherche d'un son inouï. C'était fantastique, incroyablement puissant. À cette époque, ce son-là n'existait nulle part.[121] » En journaliste avisé, Gary Herman parle d'une conjonction de bruits pour définir les innovations instrumentales de Townshend: un mélange entre un réacteur d'avion, des armes à feu et le tintinnabule des messages en morse. Déjà effaré par le contenu des textes, Decca prend par contre les bruits bizarres de la guitare pour une erreur de prise de son, et renvoie le tout à Lambert et Stamp.

The Land Of Hope & Glory

Il ne fait aucun doute de l'aspect provocateur d'une chanson comme «Anyway, Anyhow, Anywhere». Elle est une incroyable mise en garde, un défi contre l'autorité qui s'aveugle tant et plus vis-à-vis du mal de vivre de sa population juvénile. Emmanuel Potts: «Pete Townshend a créé une véritable révolution dans la façon d'écrire les paroles d'une chanson de rock. Avant lui, Chuck Berry, Phil Spector, Eddie Cochran, Leiber & Stoller et les divers paroliers avec qui collaborait Brian Wilson des Beach Boys décrivaient avec délicatesse un quotidien rythmé par des intrigues amoureuses insouciantes, mythifiant le rêve américain. Pete Townshend est le premier à exposer à la première personne le véritable mode de vie des adolescents des grandes agglomérations, nourri de frustrations, marqué par la défiance de la société adulte.[122] » Musicalement, sa démarche est tout aussi novatrice. Il ne s'agit plus de rhythm'n'blues stéréotypé, comme c'était le cas pour «I Can't Explain», mais d'une association originale et raffinée avec la musique des Kinks et des Beatles conduisant à un style personnel, teinté d'une pop aux accents vindicatifs et espiègles. Pete recherche des riffs particuliers, inusités, et sa sensibilité harmonique est déjà influencée par la musique classique et baroque que lui fait écouter Kit Lambert. Mais l'idée originelle de ce titre, cette pulsion vindicative n'émanent en rien des mondes du rock ou du classique. Pete en eut l'idée après avoir été galvanisé à l'écoute d'un solo de Dizzy Gillespie.

Avec cette nouvelle chanson, Pete Townshend s'impose définitivement comme un leader charismatique. Il avouera avoir ressenti la stupeur de ses confrères, à l'idée d'un tel répertoire qui s'annonce. Il laisse Roger consulter les paroles, sachant que rien ne doit être modifié. Son règne sera absolu. PT: «Si j'avais tenté de m'imposer de suite comme le chef, les autres ne l'auraient pas admis. Je n'avais pas le physique d'un leader. L'autorité et le contrôle que j'ai sur le groupe sont venus de façon très naturelle et pratiquement inévitable.[123] » RD: «Nous voulions tous devenir les meilleurs, mais nous n'avions pas grand-chose à apporter face aux chansons exceptionnelles qu'écrivait Pete. Alors, on mettait notre frustration dans notre poche, au nom de cette discipline.[124] »

Seul Kit Lambert possède un réel pouvoir, égal à celui de Pete. Et tous les deux sont alors d'accord pour s'émanciper du phénomène Mods. Leur grand projet consiste à créer de toute pièce une mode apparentée aux Who, véhiculée

par eux seuls et suffisamment versatile pour qu'il n'y ait pas moyen de s'ennuyer. Pete rapporte à Kit combien il a été stupéfait par le Pop Art lors de ses cours aux Beaux-Arts; une sorte d'excroissance surréaliste, très en prise avec les réalités sociales et politiques. Kit cherche alors comment établir un lien concret entre ce style et l'image d'un groupe – Andy Warhol tente la même chose à New York avec les musiciens du Velvet Underground. Débute ainsi une campagne délibérément marginale. PT: «Nous étions alors des Mods et nous ne jouions que pour les Mods, personne d'autre ne venait nous entendre. Nous avons donc décidé de nous imposer par d'autres moyens que la musique, de faire parler de nous, de faire du scandale. Nous nous sommes donc parés de couleurs et sommes devenus délibérément extravagants. Cela se passait au tout début du Pop Art, et nous avons décidé d'exploiter à fond cette nouvelle forme d'expression. Il n'y avait pas à se forcer. Cette folie nous convenait parfaitement. Ma maison était alors couverte de posters vraiment dingues, et remplie d'objets aussi inutiles qu'extravagants.[125] »

Keith est particulièrement enthousiasmé à l'idée de pouvoir jouer les excentriques. Aussi la promotion de «Anyway, Anyhow, Anywhere», le 21 mai, s'effectue-t-elle dans la bouffonnerie. Roger Daltrey est déguisé en lord, John Entwistle porte plus de décorations que l'ensemble des pontes de l'Amirauté, Keith Moon arbore un T-shirt à l'effigie d'Elvis Presley – la légende placée au-dessous est *pow*! Quant à Pete, il s'est fait faire un irrévérencieux costume sur mesure, taillé à même l'étendard britannique!

Avec une attitude promotionnelle fondée sur l'arrogance et la provocation, le groupe aurait dû connaître la censure. Les autochtones londoniens n'en ont alors pas conscience, mais la permissivité qui leur est offerte est fantastique. C'est elle seule qui permettra l'apogée du Swingin' London, une vague de créativité loufoque et débridée, fondamentalement exemplaire et singulière dans le monde entier. Elle engendrera diverses révolutions culturelles, particulièrement aux États-Unis et en France. Mais cette tolérance, tous la doivent aux Beatles, sans qui l'image positivement commerciale n'aurait peut-être jamais provoqué de tels excès, créant des espaces d'expression aussi libéraux.

Sur scène, les Who se détachent inexorablement du public Mods, dont les Small Faces vont devenir le groupe attitré avant un lent déclin. Le collège d'art et de technologie de Leicester est le premier à leur ouvrir ses portes. Le milieu des étudiants commence à sérieusement s'intéresser à eux, comme à Nottingham où l'un des élèves de l'école de stylisme les programme lui-même au Dungeon Club. Richard Evans: «J'avais juste entendu "I Can't Explain" et j'avais aimé ça. Mais ils se sont paumés et sont arrivés avec deux heures de retard. Les gens étaient mécontents, et les étudiants, ivres. C'était une attente terrible. Pourtant, dès qu'ils ont commencé, nous leur avons pardonné. Je me souviens surtout de Pete Townshend. Nous étions tous d'accord pour dire qu'il avait le genre le plus cool que nous ayons jamais vu. Je pense que ça venait de ses chaussures.[126] »

Avec ses pompes italiennes et ses costumes de tweed, Pete semble sortir d'un roman d'Oscar Wilde. Idem pour Roger et sa redingote. La préciosité de leur aspect se confond avec la sauvagerie de leurs prestations; une sorte d'orgie rendue plus décadente encore par l'impact raffiné du look. Ainsi Pete fait élégamment dodeliner son jabot par le choc de coups de pied contre son ampli ou contre la grosse caisse de Keith. Leur influence vestimentaire ne fait que

commencer pourtant, comme leur musique commence irréversiblement à marquer les spectateurs par sa folie et sa liberté pulsionnelle – une conscience non plus nécessairement sous l'effet d'amphétamines.

Afin d'éponger un peu les dettes et de limiter les dépenses mensuelles, les Who sont confrontés à l'obligation de tourner le plus possible. Au mois de juin, ils donnent plus de trente concerts! Certains shows durent jusqu'à trois heures, d'autres sont associés à divers artistes et divisés en trois passages d'une demi-heure – un système souvent humiliant pour le groupe qui n'a pas su gagner l'estime du public. Le 21 mai, les Who sont de nouveau invités à l'émission «Ready, Steady, Go!» pour y interpréter deux chansons en direct. Les responsables ont enfin compris combien le play-back dessert la plupart des artistes, en les privant de spontanéité. Dans les conditions du *live*, nouvelles et totalement exceptionnelles à la télévision, les Who vont être irrésistibles. Ils interprètent «Shout & Jimmy» et «Anyway, Anyhow, Anywhere». Le second titre parvient à un stade de furie inouïe pour l'époque. La guitare de Pete hurle des stridences inconnues, tandis que les couplets ironiques dévoilent à la fois une violence sous-jacente et une élégance majestueuse. Le groupe récidive trois jours plus tard pour le «Saturday Club», mais avec quatre chansons préenregistrées: «Just You And Me» de James Brown, «Anyway, Anyhow, Anywhere», «Leaving Here» et «Good Lovin'» de Clark. L'apparence rhythm'n'blues prédomine. Roger y met toute sa rage. Mais Pete répond seul aux questions de Brian Matthews. Ses analyses s'affinent d'un parfum de scandale: «Notre violence n'est pas du sadisme. C'est juste de l'agression. Je pense que l'agression aujourd'hui doit avoir sa place dans la société, comme l'ont eu autrefois le sadisme et le masochisme.[127] »

Une semaine plus tard, «Discs A Gogo», une émission de Bristol, s'offre le groupe. Le producteur Chris Mercer, comme la plupart des journalistes audiovisuels, est parfaitement incompétent en matière musicale. Il veut ajouter un pianiste sur «Anyway, Anyhow, Anywhere» et ne conçoit l'impact visuel d'un groupe de rock que par cet élément. Les musiciens s'y opposent fermement. Chris Stamp tente d'instaurer un dialogue, mais l'autre s'obstine. Les Who font donc leur play-back avec un pianiste, sur une bande enregistrée… sans piano!

La succession des concerts, les compromissions, les problèmes d'argent qui se succèdent, tout est propice à cette période pour entretenir la mauvaise humeur de Roger et de Pete. Leur bagarre reprend. RD: «Nous avons des tempéraments explosifs; c'est comme attendre l'impact d'une bombe. On n'était pas de si bons camarades.[128] » Roger reproche ouvertement à Pete de briser l'avenir du groupe en même temps que le matériel. Pete, quant à lui, est excédé par le fait qu'ils n'ont pas le moindre temps libre pour travailler sur leur premier disque. Le groupe en viendra à se poser divers ultimatums quant à sa survie financière. Paradoxalement, alors que leur moral est franchement bas, les Who sont de plus en plus demandés. Ils effectuent un voyage en France, à Paris, le 1er juin, pour deux jours et deux concerts dans les salles les plus prestigieuses de la capitale: l'Olympia et le Golf Drouot. Le premier est une formalité. Le public vient voir les bêtes curieuses comme il l'avait déjà fait pour les Beatles, coincés entre Trini Lopez et Sylvie Vartan. Les rejetons de la bonne bourgeoisie sont là, perplexes face au spectacle des massacres de Pete. Le Golf Drouot est bien plus habitué aux dérapages rock, aussi le groupe y fait-il sensation, ne quittant la scène que sous la menace de leurs managers. Jean-Claude Berthon, dépêché par *Disco Revue,* est

l'un des témoins: «Les Who, groupe anglais absolument inquiétant, trouve son inspiration dans le répertoire de James Brown. Précurseurs du rock Pop Art, ils ont créé un style basé sur les effets de larsen. Ce style a été baptisé non-commercial en Angleterre, mais nous sommes persuadés que "Anyway, Anyhow, Anywhere" est la base même du renouvellement du rock 1966. Groupe inquiétant? Oui, car on se demande bien ce qui se passe dans la tête de chacun des Who, et jusqu'où ils vont pousser l'audace.[129] » Pete explique calmement les raisons des violences sur scène: «Si je n'arrive pas à trouver le son que je veux avec ma guitare, je la cogne contre l'ampli. Si ça ne marche pas mieux, je la jette par terre. C'est de la frustration. Lorsque je lui donne du feed-back, ça sonne comme une bombe, alors je me prépare à décoller en moulinant le bras. Après, Moon peut bien casser sa batterie… Nous nous délectons de ce genre d'agression.[130] »

Les Who n'ont jamais voyagé plus loin que l'Écosse. À Paris, entre deux émissions de radio et de télé où ils sont présentés comme un groupe en devenir, ils se baladent dans la ville et jouissent de menus plaisirs inconnus; prendre un café à la terrasse d'un bistrot, chiner… Ils observent, ébahis, les magasins les plus anodins, les voitures… De leur apparence Pop Art, il ne reste plus grand-chose hors scène. John a récupéré un grand manteau de fourrure et porte des bajoues. Roger a laissé la redingote dans ses bagages. «Nous vieillissons très vite», dira un jour Pete, sous l'effet de quelque fatigue. Là, pour un temps qui leur est compté, ils ne sont plus que quatre jeunes en fin d'adolescence, se ressourçant, passablement épuisés. Roger, le plus âgé de l'équipe, vient d'avoir dix-neuf ans. Un photographe les traque comme des vedettes, où qu'ils aillent.

La popularité ascendante qui est la leur a été un phénomène rapide difficile à ausculter avec objectivité. Pete déclarera plus tard avoir considéré cette période comme un bonus, une chance qu'il estimait devoir durer une année, peut-être deux. Hormis une demi-douzaine de groupes bien implantés, beaucoup ont disparu après deux ou trois tubes. Les Who n'ont aucune garantie sur leur propre célébrité. Ce qu'ils maîtrisent et ce qu'ils privilégient avant tout, c'est l'énergie de leurs concerts. Rien ne garantit toutefois qu'un jour le public ne s'en lassera pas.

De retour à Londres, les tournées reprennent, interminablement. Mais certaines dates sont très importantes. Le 19 juin, les Who se retrouvent à l'affiche du festival Blues & Folk d'Uxbridge, au côté de Marianne Faithfull, du Spencer Davis Group, de John Mayall & The Bluesbreakers. Les têtes d'affiche sont les Byrds, menés par les Californiens Roger McGuinn et David Crosby. Le 7 juillet, à la Manor House de Londres, un club bondé et étouffant, Keith manque de s'évanouir, au point d'être contraint de sortir prendre l'air. Le surmenage n'est pas l'unique explication. KM: «L'un de nos choix était que le groupe devait représenter un roc et toujours donner son maximum. C'était comme un pacte et, dans la plupart des cas, il y avait un problème à cause de moi; je picolais un peu trop. Vous savez, se mettre *out* au mauvais moment. Pete, Roger et John m'engueulaient: "T'es bourré, tu te fous de nous! Espèce de sale bâtard! Si tu veux picoler, pourquoi n'attends-tu pas la fin du concert?"[131] » L'alcool n'est pas le seul remontant, mais dans ce registre, Keith n'est plus le seul coupable. RD: «On était une génération complètement speedée et poussée par les amphétamines. Nous nous dopions pour être encore plus agressifs. Nous avons

tout essayé. Quand j'y repense, j'en ai froid dans le dos.[132] »

En juillet, les ventes de «Anyway, Anyhow, Anywhere», titre couplé avec «Daddy Rolling Stone» d'Otis Blackwell, marchent aussi bien que celles de «I Can't Explain». «Anyway, Anyhow, Anywhere» va culminer à la 10e place des *charts* avec plus de 88 000 exemplaires vendus. Pete et Kit espéraient un meilleur score de ce qu'ils appellent sobrement un «désordre ordonné». C'est sans tenir compte de la prudence des médias et du public vis-à-vis des outrances du groupe. Sans compter que les Beatles abreuvent toujours le box-office de chansons incroyablement lyriques et élaborées – «Help», «The Night Before», «Ticket To Ride», «Yesterday» – et que le rêve californien des Beach Boys marche très fort également, comme le rhythm'n'blues des Rolling Stones.

Avec un second titre placé dans les *charts,* les Who ont pourtant bel et bien gagné leur notoriété en Angleterre. Leur version de «Anyway, Anyhow, Anywhere» au dernier «Ready, Steady Go!» en juillet a été si démesurément énergique que l'émission adopte la chanson pour générique. D'autres perspectives s'ouvrent. Leur deuxième single est distribué aux États-Unis, où Shel Talmy aimerait bien marquer des points. La France leur a déjà fait un accueil chaleureux; des promoteurs scandinaves veulent les faire travailler au Danemark et en Suède. Mais c'est en Angleterre, le berceau de la nouvelle culture rock, que doit s'établir définitivement leur popularité. Tout ce qui est célébré au Royaume-Uni est très facilement exportable. Et ni les producteurs, ni le groupe, n'ont totalement conscience de l'énorme popularité qui est en train de s'établir chez eux. Ce sera chose faite après le festival de Richmond. Les Who sont programmés avec les Yardbirds, Mike Cotton Sound et les Moody Blues dans un festival national regroupant jazz et blues. Ils jouent cinq titres dans une ambiance de folie: «Daddy Rolling Stone», «I Can't Explain», «My Generation», «Anyway, Anyhow, Anywhere» et «Shout & Jimmy». Près de trois mille étudiants sont là. Les filles hurlent dès les premières mesures de «I Can't Explain». Un véritable délire s'abat ensuite sur «Anyway, Anyhow, Anywhere». Les quatre musiciens sont stupéfaits et s'entendent à peine sous les cris. Roger, John et Pete essaient de réprimer leur hilarité, tandis que Keith joue comme un diable. Lors du break instrumental, il fait voler un pied de cymbale, pendant que Pete cogne le manche de sa guitare contre son ampli, paré du drapeau britannique. Il la balance enfin tandis que Keith, en sueur, martèle le tempo sur tous les toms. À la reprise des couplets, les hurlements n'ont pas cessé, et Roger éclate d'un fou rire.

Depuis trois ans, les Beatles chantent et jouent dans ce type d'ambiance hystérique. Les Rolling Stones aussi. Désormais, il faudra également compter avec les Who. Si le rock n'existe que depuis dix ans, son phénomène crépusculaire provoque déjà des émeutes. En 1965, le public adolescent est alors parfaitement conscient du privilège existentiel des musiciens, et totalement sous le joug de leurs créations. Pete en est parfaitement conscient: «Nous n'étions pas des révolutionnaires. Nous n'étions que le reflet de désirs.[133] » Ray Davies: «La musique permet un échange d'intimité entre l'auditeur et l'interprète. C'est la raison pour laquelle elle est aussi attirante. Elle stimule, elle fait rêver, elle emmène quelque part. […] Je me suis engagé dans le rock parce que c'était la liberté. Pour échapper au cycle prédestiné de l'école, du lycée, du mariage, de l'usine et de la mort.[134] »

Avec la désinvolture et la froideur coutumières des Mods, les Who n'avaient

pas pour habitude d'être acclamés comme des héros. En se confrontant à la jeunesse des classes moyennes, ils vont prendre toute la mesure du pouvoir attractif qu'ils peuvent exercer, autant par leur image que par leurs messages. Pete en sera profondément marqué, au point de se sentir le devoir de ne pas mentir, d'exprimer de vrais sentiments ou de vrais ressentiments. De la même manière, il attend dorénavant un retour éclairé de son auditoire. Sa formule lapidaire fera date. PT: «Nous avons donné à la jeunesse anglaise une identité. J'espère qu'elle s'en apercevra à temps et ne se laissera pas châtrer par les marchands de chewing-gum.[135] »

Parmi les consciencieux, ceux qui ne veulent pas abuser la population qui les acclame, il y a les Kinks. Ils ont opté pour un cynisme ludique et cérébral qui dépassera le public. Les Beatles eux-mêmes se sentent un devoir d'apôtres, particulièrement John Lennon, le premier à délaisser le décorum salubre que l'industrie leur a octroyé. Les Rolling Stones sont quant à eux le reflet d'un monde adulte dans lequel les jeunes se projettent avec machisme. Les Who, grâce à la transparence de Pete, clament le mal de vivre, fustigent une société humiliante. Ils sont en prise directe avec les soucis les plus fondamentaux du monde adolescent, sans gimmick, simplement par le fait que Townshend demeure avant toute chose un jeune homme particulièrement lucide sur sa propre condition. Et son mode d'expression, si décisif soit-il, lui aura d'abord conféré un statut social.

Pete travaille sur une demi-douzaine de nouvelles chansons durant l'été; l'une d'elles est baptisée «My Generation». Elle sera l'apothéose d'une trilogie sociologique. PT: «J'étais sous pression. Tout le monde me disait d'écrire un pamphlet. Et je répondais: "Okay, okay, okay." J'ai écrit "My Generation" très vite, en une nuit. Ça a été la tempête pour décrire la tempête. "I Can't Explain" était un orage imprécis. "Anyway, Anyhow, Anywhere" n'était que de la vantardise.[136] »

En plus d'une structure rhythm'n'blues survoltée, les paroles sont extraordinairement acérées et cyniques: «On essaie de nous écraser. Juste parce que nous existons. Les choses qu'ils font vous glacent le sang. J'espère que je serai mort avant d'être vieux. Voilà ma génération. Pourquoi ne disparaissez-vous pas tous? [...] Je n'essaie pas de faire sensation. J'essaie juste de parler de ma génération.» Pete n'a pas eu à trop chercher pour trouver l'inspiration que lui apporte le hasard. PT: «J'habitais à Belgravia, le quartier des diplomates et des aristocrates, entre Mayfair et Buckingham. Ça a duré neuf mois, de la confrontation à l'extrême arrogance. Je roulais en corbillard et la reine mère a ordonné sa mise en fourrière. Je n'avais pas commis d'infraction, mais je n'avais aucun moyen de protester. "My Generation" a été ma réponse à l'idée que la noblesse confère à des gens le droit de me passer devant chez le teinturier.[137] » L'avenir va révéler une écriture totalement impulsive, des paroles griffonnées sur un bout de papier à l'arrière d'une voiture. En quelques minutes.

Pendant que la famille royale prépare l'anoblissement des Beatles, Pete veut sentir jusqu'où il peut aller. Ses extravagances se multiplient et l'affaire du corbillard n'est qu'une passade malheureuse. Outre la teneur avant-gardiste de son travail, il a adopté un revirement considérable dans sa façon de concevoir la sociabilité. Ses histoires de voitures sont à ce propos éloquentes. La première

était trop luxueuse pour qu'il ose apparaître avec elle devant les Mods, la seconde sera donc ce corbillard aux fâcheuses évocations. Qu'il troque les apparats Mods pour s'affubler d'une veste unique, taillée dans l'Union Jack, est également révélateur de son refus des préceptes communautaires. La destruction de son matériel, enfin, est l'aboutissement flagrant d'une soif inouïe de marginalité, même s'il y a controverse sur l'influence d'un de ses copains; un autodestructeur notoire nommé Gustav Metzger, auprès duquel Pete a demandé conseil sur l'utilité de ses actes. Fin 1965, Pete Townshend ne fréquente plus les Beaux-Arts, il n'est plus influencé par quiconque, son comportement devient frénétiquement antisocial et original. Il ne tardera pas à devenir profondément emblématique, comme seuls ont su le faire avant lui quelques existentialistes et pionniers du rock.

My Generation

La promotion du groupe est désormais totalement axée sur la colère de Pete et sur son aptitude à produire du scandale. Comble de chance, celui-ci n'est aucunement stupide et sa sauvagerie scénique répond désormais à de propres commandements. PT: «Nous ne permettons pas à nos instruments de nous empêcher de faire ce que nous voulons. Nous les brisons, déchirons nos vêtements, détruisons chaque chose. La dépense ne nous dérange pas, c'est une affaire entre nous et la musique. Si je monte sur scène en étant gêné à cause du prix de ma guitare, je ne pourrais pas faire de musique. […] J'aime casser certaines choses. Ça me libère de pouvoir faire quelque chose de moche; ce dont nous avons tous besoin. Les musiciens ne font rien de la sorte aujourd'hui; ils vont au boulot, passent une heure sur scène et retournent dans un pub. Ils ne font absolument rien. Moi, j'ai besoin de défoulement.[138] »

Interviewé par le *Melody Maker*, Pete défend ses théories sur l'autodestruction et sur l'aliénation matérielle avec une argumentation savante et intellectuelle. Il y proclame également son émancipation officielle du mouvement Mod, définissant la musique des Who comme étant du hard pop – en référence au hard bop des jazzmen américains. Roger Daltrey répondra par journaliste interposé avec une réelle animosité. Dans le *New Musical Express,* il affirme ne pas aimer la pop, et ne pas souhaiter se brancher là-dessus. Il révèle les fréquentes bagarres entre membres du groupe et dénonce l'autoritarisme de Pete.

Dans une ambiance électrique, les Who font le voyage en ferry jusqu'aux Pays-Bas où débute leur première tournée européenne. Le jour même de leur départ, alors qu'ils cherchent un chien de garde dans un chenil, ils se font voler leur camion et la totalité de leur équipement de scène. Avec du matériel de location, ils débutent une séance d'enregistrement pour Dutch TV à Hilversum. Mais tout va de travers. Les techniciens ne parviennent pas à canaliser le volume très élevé des instruments. Roger, qui a pris froid durant le voyage, demande une bouteille de whisky pour se décrasser la gorge. Apeuré par la mauvaise réputation des Who, le producteur Bob Rooyens refuse catégoriquement et

ordonne: «Tu chantes ou tu quittes le studio.[139] » L'un des témoins de la session, Freddy Haayen, le représentant de Polydor aux Pays-Bas, part en cachette chercher une bouteille de scotch qu'il passera à Roger par la fenêtre des toilettes. Et l'enregistrement se termine sous le regard suspicieux et critique du staff local. Haayen, lui, deviendra par contre un véritable ami.

Le lendemain, 21 septembre, les Who jouent à La Haye, dans une salle énorme nommée De Marathon. Jacques Senf, un étudiant de dix-huit ans, est le programmateur. Près de cinq cents jeunes sont là, qui attendent de voir «parler la poudre» comme le mentionnent les chroniques de presse. Mais le groupe joue sur le matériel de The Hagues, des autochtones qui n'ont pas donné l'autorisation pour qu'on détruise leurs amplis, ni quoi que ce soit leur appartenant. Roger tapote bien un peu le micro contre une cymbale, Pete simule une attaque contre la tête d'ampli, mais rien de véritablement sauvage. Tous les quatre sont en costume blanc – une idée malheureuse de Kit Lambert, véritablement obsédé par le renouvellement de leur image Pop Art. Faute de trésorerie, ils portent des T-shirts à logo, inspirés de la signalétique routière. Keith arbore un panneau stop sur son menu poitrail. Roger a droit au symbole de circulation autorisée dans les deux sens… L'affaire tourne à la parade stéréotypée. Au bout de huit morceaux, Keith Moon explose sous les huées de spectateurs désireux d'assister à de la casse. Une bouteille de gin à proximité, il frappe si fort et malmène tellement la grosse caisse que la batterie rend partiellement l'âme. À la recherche d'une autre batterie, les organisateurs évitent de peu l'émeute. En fin de soirée, Jacques Senf est totalement déçu: «Ce sont des mecs très difficiles. Ils sont bizarres et pas vraiment civilisés. Et eux, ils dépensent bien plus de 1 000 florins par jour. (Nda. Le montant du cachet.)[140] » Le lendemain, les journaux à scandale rapporteront quelques frasques du groupe aperçu dans les broussailles environnantes en compagnie de groupies. Pete termine la soirée avec une bande d'originaux: «Je suis parti boire avec une flopée de types qui m'ont invité à rester dormir chez eux. Mais quand je me suis réveillé, le lendemain matin, il y avait un flic à côté de mon lit, et c'est alors que j'ai réalisé qu'ils étaient tous partis, et que ce n'était pas leur baraque. La maison était à quelqu'un d'autre, ce pourquoi la police avait été appelée. J'ai montré mon passeport et ils m'ont laissé filer.[141] »

Le comportement de plus en plus irrespectueux du groupe se propage maintenant sans discernement. Leur programme au Danemark est particulièrement frénétique. Kit est préoccupé par les dettes et ses musiciens sont totalement saturés, mais rien ne doit en paraître aux yeux de la presse.

Folkets Report: «Avec ces fameux signes sur leurs T-shirts, les fameux casseurs d'instruments, les Who, sont arrivés hier après-midi à Copenhague. Ils ne semblaient pas paniqués à l'aéroport lorsque des jeunes filles de quinze à vingt ans se sont ruées vers eux en hurlant. […] Les Who créent un nouveau style qui s'exprime non seulement par leur musique, mais aussi par leur allure vestimentaire. Leurs vêtements pop sont d'ailleurs en train de devenir la dernière mode adolescente. Les Who sont connus pour casser les instruments sur scène et la première question est évidente:

– Roger, vous en avez vraiment les moyens?

– Non, mais c'est super.

– Combien allez-vous casser d'instruments demain soir au KB Hallen?

– Vous ne le saurez pas. Mais nous avons apporté suffisamment de matériel.[142] »

Les Who attirent six cents personnes à Helsingor et terminent le show à 23 heures; juste le temps pour eux de se rendre au KB Hallen de Aarhus où ils sont programmés à minuit. Très énervé, Roger lâche dans la presse danoise des propos déplacés sur les Hollandais, les traitant de «zombies». Pete, lui, ne veut même plus se montrer. Ses compagnons affirment d'un air moqueur aux journalistes qu'il n'en peut plus de laver ses vêtements. Fâchés de nouveau, les Who jouent une seconde fois au KB Hallen de Aarhus, après avoir donné deux concerts la veille. Tous les quatre débutent dans une ambiance cauchemardesque. Svante Borjesson: «La violence se propageait dans l'air avant même qu'ils pénètrent sur scène. Ils devaient jouer tôt, en début de programmation, afin d'être à l'heure pour un autre show à Aalborg. Un millier de types parmi le public commençaient à arracher les fauteuils et lançaient les boulons, puis des bouteilles et des saletés. Quand les Who sont arrivés, le public est devenu fou, ça a été une cohue, puis l'émeute. Des adolescents essayaient de grimper sur la scène et George Mitchew les délogeait. En retombant, ils étaient bousculés et piétinés par la foule. Les Who avaient joué à peine une demi-chanson avant que la situation ne nous dépasse. Des types en furie montaient sur scène, s'emparaient des instruments et les cassaient eux-mêmes. Les Who et les managers s'étaient échappés par la porte de sortie, avant de réaliser ce qui arrivait.[143] » Borjesson, l'organisateur, parle légitimement de désastre. Pete affirmera avec cynisme: «Ça a été notre meilleur concert au Danemark.[144] » La justice condamnera les Who à une interdiction de cinq ans de séjour dans la ville.

Critiqués pour incitation à la violence, les Who ont réussi leur opération de marketing, même s'ils ne contrôlent plus réellement la fascination exercée. La presse danoise, en recourant à la surenchère, n'a pas non plus joué le meilleur rôle, mais certains observateurs ont mis l'accent sur quelques menaçantes perspectives: «Ils ont recours à la sauvagerie et à des intentions extrêmes pour modifier le rôle traditionnel des instruments. Ils les utilisent jusqu'à leurs limites et créent un son que l'on n'avait jamais entendu auparavant. Et bien évidemment, ils sont l'anarchie.[145] » Le plus humiliant, dans cette sombre affaire, c'est bien le rôle purement symbolique qu'ont suscité les Who sur le public. Pete niera d'ailleurs toute belligérance des musiciens. PT: «C'étaient de vrais dingues. Ils étaient incontrôlables. Aarhus est une région rurale, et la salle était bourrée de 4 000 à 5 000 jeunes fermiers, un public plutôt dur. Ils avaient déjà lancé des bouteilles sur le groupe qui passait avant nous, et quand nous sommes arrivés et que les bouteilles ont recommencé à pleuvoir, des types ont cherché à envahir la scène. On est resté quatre minutes sur l'estrade. Et évidemment, les choses ont empiré après ça. On a appris qu'il y avait eu 10 000 £ de dégâts, c'était en première page de tous les journaux.[146] »

Le souhait majeur était d'effrayer les institutions, de se présenter à elles comme une véritable menace par le truchement du public. Mais le public lui-même n'a pas réagi comme il était prévu qu'il le fasse. La révolte de Aarhus a été un acte de libération contre toute autorité, y compris contre les musiciens! Pete ne cherche pas un rôle de porte-parole haineux et vengeur, sa sincérité incite le public à adhérer à sa cause, à ses revendications; comme la musique du groupe incite à l'activisme autant qu'à la prise de conscience. Mais cette voie instinctive pourra engendrer le fiasco, particulièrement hors d'Angleterre, face à un public tellement privé de vecteurs libertaires qu'il ne sait plus quelle réaction adopter.

En risquant de conférer une exhortation pulsionnelle au public sans en posséder la maîtrise, le groupe devient potentiellement dangereux. Tous les services d'ordre européens vont dorénavant considérer très sérieusement ce problème.

Le lendemain de l'affaire du KB Hallen, les Who donnent un concert à Aalborg dans une atmosphère totalement inverse. Le public est sans réaction. Le groupe doit lutter avec des problèmes d'ampli et de sonorisation qui vont rendre partiellement inaudible leur interprétation de «My Generation». Pete et Roger sont furieux, également du fait de l'accueil très contrôlé qui leur a été réservé. À l'autre bout de la planète, les Américains voient pour la première fois le groupe grâce à la chaîne ABC qui diffuse «I Can't Explain», extrait du spectacle titanesque de Richmond.

Avant de devoir se rendre en Suède, les Who ont trois concerts à donner en Écosse. John fête son anniversaire dans les loges. L'alcool et le hasch sont les denrées coutumières permettant de faire tomber le stress et la fatigue, ou bien au contraire d'exciter l'organisme lorsque celui se trouve à plat. Dès le lendemain de leur dernier concert en Écosse, les musiciens sont au Johanneshovs de Stockholm, parés de leurs T-shirts Pop Art et entourés par des milliers d'auditeurs. Sur la scène même, les videurs font leur travail de dissuasion lorsque de jeunes intrépides montent sur les planches pour se jeter dans la foule. Le jour suivant, au Cirkus Lorensbergs de Göteborg, le groupe donne deux shows dans l'après-midi. Leur matériel est resté à l'aéroport de Stockholm, bloqué par la neige. Les Who jouent avec le matériel des Overlanders – l'un des groupes de première partie – et prend bien soin de ne rien endommager. Les reporters locaux sont dépités. Monica Tromm: «Le show a été vraiment ennuyeux, tous les instruments sont restés intacts.[147] » *Göteborgs Posten*: «Aucune sensation! Ils ont joué "Anyway, Anyhow, Anywhere" sans même casser une seule guitare! Ils sonnaient horriblement trop sourd et trop fort.[148] »

La raison de ce calme passager s'explique d'abord par les menaces pesant sur le groupe depuis les événements au Danemark, mais surtout par le pugilat entre Roger et Keith, déclancheur d'une longue bouderie. Déjà, au Danemark, Roger râlait à propos des drogues de moins en moins douces adoptées par les autres. Il se montre également très irrité par les abus de Keith avant les concerts. En Suède, lorsqu'il a trouvé Keith Moon sous amphétamines, écroulé dans les toilettes, il ne s'est pas privé de l'engueuler. L'autre, en protestant, n'a fait qu'accroître la colère de Roger, qui a conclu en l'assommant d'un énorme coup de poing.

De retour à Londres, les Who sont désormais ligués les uns contre les autres. Keith ne supportait déjà pas Roger sur scène, avec sa manie de toujours taper son micro sur l'une des cymbales, dans «Anyway, Anyhow, Anyhow». Désormais, il a une bonne raison de le détester. John fait corps avec Keith. Et Pete, refuse d'assumer un rôle policier ou moralisateur au sein même de son groupe. S'il désapprouve les méthodes de Keith pour se donner du courage – le batteur avait déjà dû être transporté jusque dans les loges avant la fin d'un concert dans le Middlesex –, Pete désapprouve autant celles de Roger. RD: «Nous étions complètement parano et incroyablement jaloux les uns des autres. On n'arrêtait pas de se battre entre nous. Mais attention: si un type de l'extérieur venait nous chercher, alors là, que Dieu lui vienne en aide! On lui faisait la peau. En fait, les Who prospéraient sur la paranoïa et la jalousie. Telles étaient les deux

composantes de notre agressivité. L'époque était terriblement frustrante pour notre génération. La seule façon de laisser éclater notre frustration, c'était la musique; et le meilleur endroit restait la scène. Au départ, chacun de nous était trop en colère contre lui-même pour produire quelque chose d'original. Et puis, un jour, nous avons dirigé cette colère les uns contre les autres. Nous nous sommes mis à nous détester, à nous balancer des instruments sur la scène. Ce jour-là, les Who ont décollé.[149] »

Ce que n'avouera pas tout de suite Roger, c'est son éviction décidée par Pete durant le mois de septembre. Après un coup de gueule et un départ fracassant, il revient faire son mea culpa. RD: «Je leur ai dit que, sans le groupe, je mourrai. Que si je devais les quitter réellement, ce serait pour être métallurgiste le restant de ma vie.[150] » L'argument suffit à culpabiliser Pete, mais Roger a certaines excuses irréfutables. RD: «L'une des choses que je ne supportais plus à propos des pilules, c'était de voir combien ça détériorait le groupe quand on jouait sous speed.[151] »

Tous les quatre entrent au studio IBC, soucieux de se racheter une conduite. La session va engendrer une version nouvelle et particulièrement explosive de «My Generation». À la différence de ses autres compositions, Pete a cherché à rôder celle-ci. Jusque-là, les méthodes étaient plutôt aléatoires. Généralement, Pete joue ses trucs aux autres le jour même, parfois une ou deux heures avant d'enregistrer, afin de garder la spontanéité qui contribue à leur énergie. Pour «My Generation», la chose a d'abord été semblable durant l'été, mais un événement imprévu s'est produit. KM: «Pete a donné les paroles à Roger dans le studio. Il ne les avait jamais vues avant et n'était pas familier avec certains mots. Lorsqu'il a commencé à chanter, il s'est mis à bégayer. Kit a trouvé ça très bien, mais c'est arrivé simplement parce que Roger n'arrivait pas à lire les paroles.[152] » La légende voudra longtemps que ce soit l'effet des amphétamines sur Roger. Pete n'avait pas non plus prévu les roulements de Keith Moon à la fin, qui le poussent à aller plus loin encore dans une exploration batterie / guitare. Le titre sera donc testé et amélioré sur scène jusqu'à ce qu'apparaisse sa structure définitive. En octobre, non seulement Keith conserve ses roulements, mais il provoque un duel avec Pete sur une phase tonale différenciée du reste. Roger bégaie et grogne comme un fou furieux, et John suggère un break de basse qui relance et pousse la machine à son paroxysme. Pete Townshend était déjà très fier de cette chanson, avant même de l'enregistrer: «Ce sera notre meilleur 45 tours![153] » «My Generation» sera bien plus que cela.

Le single sort le 5 novembre 1965, couplé à «Shout & Jimmy» de James Brown. L'impact est magistral, et la pléthore journalistique n'est plus seulement réservée aux Beatles. Dès sa première semaine de commercialisation, le 45 tours atteint la seconde place des *charts* anglais. Les ventes dépassent rapidement les 300 000 exemplaires. Plus personne ne sait comment décrire cette musique, puisque déjà la compagnie Decca argumentait l'apothéose pour le lancement de «Anyway, Anyhow, Anywhere»: «Ça dégage assez d'énergie pour concurrencer une centrale nucléaire![154] » La critique abandonne alors le superlatif pour insister sur la performance humaine et la qualité des interprètes. On parle bien d'effet «bombe» pour présenter le style de John Entwistle, de «rage» pour qualifier celui de Daltrey, et ainsi de suite, mais le caractère innovateur de leur jeu à tous est ici trop évident. Roger Daltrey gagne immédiatement un charisme de chanteur qu'il

ne possédait pas auparavant. Keith Moon devient une sorte de bête fauve, un instrumentiste exceptionnel que personne ne parviendra à copier mais dont l'influence sera prépondérante sur toute la fin de la décennie. John se sacre lui-même: «On se concurrençait tellement les uns les autres afin d'être supérieur. Moi, je n'aurais jamais mis les pieds sur scène si je n'avais été persuadé d'être le meilleur bassiste d'Angleterre![155] » Pete Townshend s'impose par la démesure critique de ses compositions, au point que Roger l'apparente à un «Dylan anglais», réveillant l'humour ironique du leader qui s'affublait déjà du titre de «génie-créateur».

Le magnétisme de cette chanson réside dans l'osmose des forces investies. Mais si chacun apparaît à son summum, Roger illumine l'ensemble par son interprétation. RD: «Ce qui était intéressant, c'est que Townshend n'écrivait pas seulement pour les adolescents. Il parlait de leurs problèmes, mais avec un tel courage et une telle honnêteté que cette force interpellait toutes les tranches d'âges. Je n'ai jamais cessé de chercher de nouvelles émotions pour chanter les compositions de Pete. Au début, je ne savais pas comment interpréter ce matériel nouveau et fantastique qui se présentait à moi. J'ai dû mettre cinq ans avant de trouver ma voix.[156] » Les Who viennent d'inventer leur propre thérapie. KM: «Je n'aurais pas rejoint ce groupe si je ne l'avais pas trouvé magnifique. Si un autre avait existé, j'aurais fait de mon mieux pour le rejoindre. Mais il n'y en avait pas.[157] »

«My Generation» sort un mois après le «Satisfaction» des Rolling Stones. Ces deux morceaux vont former deux des pièces les plus mythiques de la seconde génération du rock'n'roll, après les exploits des vieux Cochran, Berry et Presley. Surtout, ils constituent un nouveau coup de tonnerre contre l'establishment et les valeurs disciplinaires de la majorité morale, depuis le scandale provoqué par Bill Haley et son «Rock Around The Clock». Enfin, ils apparaissent à part égale avec l'œuvre des Beatles, contribuant à imposer la mainmise britannique sur la culture rock du début des années 1960. À l'époque, les nouveautés musicales réservées aux jeunes Européens sont à 90 % anglophones. L'Empire britannique règne de façon totalitaire sur la mode pop. Donovan devient une sorte de mascotte nationale capable de concurrencer Dylan. Les Beatles travaillent sur *Rubber Soul*. Dans le centre londonien, les clubs pullulent autant que les boutiques de fringues. Tout est propice à l'avant-garde. La scène blues voit l'éclosion de nouveaux visionnaires et de stylistes de la guitare. La scène traditionnelle regorge de novateurs et se mêle à celle du jazz. Les scènes pop et rock sont les ultimes références dans le monde occidental. L'âge d'or du Swingin' London débute, abritant artistes et créatifs de toutes sortes au cœur d'une incroyable corne d'abondance.

Les États-Unis rechignent à adhérer à cette saga et privilégient le protectionnisme afin de mieux contrôler leur jeune population. Les Kinks seront interdits sur le territoire américain pour cause de violence non suggestive. Les singles des Who sont régulièrement renvoyés pour cause de son trop agressif et sale. Les Rolling Stones sont vilipendés pour leur aspect sulfureux en concert. Tous les publics, pourtant, ne jurent que par l'esthétique anglaise, qu'elle soit précieuse ou désinvolte. PT: «J'ai eu l'occasion de suivre les Stones de très près, à leurs débuts, à Richmond. Ils étaient vraiment étonnants. L'air épouvantablement mal soigné. Ils projetaient une image très puissante et il émanait d'eux une

impression tout à fait magique. En comparaison, les Beatles me paraissaient vraiment inconsistants. Les Rolling Stones étaient extraordinairement spontanés, authentiques, et en même temps étranges et lointains, protégés par un mur invisible.[158] » Mick Jagger cultive son air androgyne comme Pete l'arrogance et la défiance adolescentes. Tous les deux, ainsi que Ray Davies, sont autant les garants de styles singuliers que d'une image non conventionnelle. En concurrence directe les uns les autres, ils sont prêts à supplanter les Beatles à la moindre anicroche; un phénomène inimaginable auparavant.

Le jour même de l'enregistrement de «My Generation», le groupe essaie de mettre en boîte une seconde composition de Pete, «The Kids Are Alright». Elle sera archétypale du son anglais et de toutes ces particularités scindées entre le rhythm'n'blues, le folk et le rock'n'roll grâce aux Beatles: chœurs en harmonie, picking d'accords et cadences tonales aux résolutions triomphantes. Sur cette base éprouvée à l'échelle nationale, les Who ajoutent une tonalité supplémentaire, un ostinato créant une tension immédiate, soutenue par une rafale d'accords violents du guitariste. Ce genre de trouvaille, au premier abord anecdotique, fait déjà leur succès. De leur côté, les Rolling Stones défrichent allègrement grâce aux talents conjugués de Brian Jones, Mick Jagger et Keith Richards, sans paraître pourtant aussi révolutionnaires que ne l'est le style de Pete Townshend. En plus de son talent pour l'écriture musicale, Pete insiste toujours sur un ton direct. L'affirmation lancée dans «My Generation» («J'espère que je mourrai avant d'être vieux») deviendra ainsi l'une des phrases les plus symboliques de la culture rock. Mais le personnage n'est pas opportuniste ou à la recherche de formules. PT: «La grande révolution sociale des cinq dernières années, c'est que la jeunesse, et non l'âge, est devenue importante. Le message, c'est: maintenant, je suis jeune donc je suis important.[159] » En grand défenseur des minorités morales, Pete continue sur le terrain des discriminations sociales. PT: «J'ai envie d'arriver dans un endroit, d'y voir un conservateur minable, debout près du bar, sur son trente et un, avec une grosse bagnole, et je veux être aussi bien sapé que lui, avoir une voiture aussi belle que la sienne et pouvoir lui dire en face: "Regarde-toi! Tu deviens chauve!" […] J'ai déjà fait la moitié du chemin. J'ai une maison à Belgravia, et j'aime cracher par la fenêtre quand j'en ai envie.[160] » S'il veut user de formules, c'est sur le ton de l'ironie qu'il le fera. PT: «"My Generation" est anti-Moyen Âge, anti-patrons, anti-jeunes mariés.[161] » S'il veut être sincère, ce sera avec la candeur et la fermeté de ses vingt ans. PT: «Nous avons peur de vieillir. Personnellement, cela me serait égal de vieillir comme Picasso ou Chaplin. Mais devenir vieux, vivre une routine quotidienne, c'est de cela dont j'ai peur.[162] »

Une revanche délicieuse sur le mutisme, avec la rancœur de bon nombre d'infortunes passées. Celle-ci prendra plus de saveur encore avec cette nonchalance guindée et ce second degré qui caractérisent un nouvel orateur désormais archétypal, catapulté en quelques mois aux yeux du monde. PT: «Les compositions, ça arrive vite dans le rock, du fait qu'une demande a été créée et que nous devons l'honorer. Qui que ce soit prendrait Beethoven sous contrat![163] » Eux-mêmes jamais aussi outrecuidants et arrogants, Brian Jones, Mick Jagger, Ray Davies et les autres sont sous le charme.

---

70 Philippe Manœuvre, «La Secte à Moon», *Rock & Folk,* n° 110, mars 1976.

71 Matt Resnicoff, « Godhead Revisited», *Guitar Player,* septembre 1989.

72 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

73 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

74 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

75 Joe McMichael & Jack Lyons, *The Who Concert File,* Omnibus Press, 1997.

76 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

77 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

78 Jerry Hopkins, « Keith Moon Bites Back», *Rolling Stone,* 1972.

79 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

80 Jerry Hopkins, « Keith Moon Bites Back», *Rolling Stone,* 1972.

81 *Thirty Years Of Maximum R&B Live*, Polygram Video, 1994.

82 Matt Resnicoff, « Godhead Revisited», *Guitar Player,* septembre 1989.

83 Patrick Le Fur, «Who Quand Comment», *Music Number One*, 1980.

84 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

85 Joe McMichael & Jack Lyons, *The Who Concert File,* Omnibus Press, 1997.

86 Dan Aquilante, «Daltrey's Joyful Voice», *New York Post*, 2000.

87 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

88 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

89 *Thirty Years Of Maximum R&B Live*, Polygram Video, 1994.

90 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

91 Jerry Hopkins, « Keith Moon Bites Back», *Rolling Stone,* 1972.

92 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

93 Gary Herman, *The Who,* Studio Vista, 1971.

94 *Thirty Years Of Maximum R&B Live*, Polygram Video, 1994.

95 Dan Aquilante, «Daltrey's Joyful Voice», *New York Post*, 2000.

96 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

97 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

98 «Pete Townshend, Cure For Loneliness», BBC News, 1980.

99 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

100 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

101 Paroles de «I Can't Explain», Polydor, 1966.

102 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

103 *Thirty Years Of Maximum R&B Live*, Polygram Video, 1994.

104 Joe McMichael & Jack Lyons, *The Who Concert File,* Omnibus Press, 1997.

105 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

106 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

107 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

108 Gary Herman, *The Who,* Studio Vista, 1971.

109 Gary Herman, *The Who,* Studio Vista, 1971.

110 *Thirty Years Of Maximum R&B Live*, Polygram Video, 1994.

111 Livret de *Ready Steady Who,* Polydor, 1966.

112 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

113 Joe McMichael & Jack Lyons, *The Who Concert File,* Omnibus Press, 1997.

114 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

115 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

116 Thierry Gandillot, « Les Who», *Le Nouvel Observateur,* n° 1547, 1994.

117 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

118 Joe McMichael & Jack Lyons, *The Who Concert File,* Omnibus Press, 1997.

119 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

120 Paroles de «Anyway, Anyhow, Anywhere», Polydor, 1966.

121 Gary Herman, *The Who,* Studio Vista, 1971.

122 *Dictionnaire du Rock,* sous la direction de Michka Assayas, Robert Laffont, 2000.

123 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

124 Matt Resnicoff, « Godhead Revisited», *Guitar Player,* septembre 1989.

125 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

126 Joe McMichael & Jack Lyons, *The Who Concert File,* Omnibus Press, 1997.

127 Gary Herman, *The Who,* Studio Vista, 1971.

128 Chris Charlesworth, *The Illustrated Biography*, Omnibus Press, 1982.

129 Jean Marcou, «The Who», *Juke Box Magazine*, 1986.

130 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

131 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

132 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

133 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

134 Yves Bigot, *Au nom du rock*, Stock, 1995.

135 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

136 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

137 Barbarian, «Qui? Pete Townshend», *Libération*, 1994.

138 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

139 Joe McMichael & Jack Lyons, *The Who Concert File,* Omnibus Press, 1997.

140 Joe McMichael & Jack Lyons, *The Who Concert File,* Omnibus Press, 1997.

141 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

142 Joe McMichael & Jack Lyons, *The Who Concert File,* Omnibus Press, 1997.

143 Joe McMichael & Jack Lyons, *The Who Concert File,* Omnibus Press, 1997.

144 *Thirty Years Of Maximum R&B Live*, Polygram Video, 1994.

145 Joe McMichael & Jack Lyons, *The Who Concert File,* Omnibus Press, 1997.

146 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

147 Joe McMichael & Jack Lyons, *The Who Concert File,* Omnibus Press, 1997.

148 Joe McMichael & Jack Lyons, *The Who Concert File,* Omnibus Press, 1997.

149 Thierry Gandillot, « Les Who», *Le Nouvel Observateur,* n° 1547, 1994.

150 The Who Hypertext (www.thewho.net).

151 The Who Hypertext (www.thewho.net).

152 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

153 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

154 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

155 The Who Hypertext (www.thewho.net).

156 Dan Aquilante, «Daltrey's Joyful Voice», *New York Post*, 2000.

157 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

158 Marielle Robinson, « Pete Townshend», *Le Monde de la Musique,* n° 12, 1979.

159 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

160 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

161 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

162 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

163 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

CHAPITRE 3

1965-1967

The Kids Are Alright

«My Generation», par sa puissance sonore autant que verbale, assoit la célébrité des Who et fait du groupe une éminence dans la culture bouillonnante de la pop britannique. Tout est parti d'une sérieuse algarade dont la victime même, Keith Moon, va oublier la cause et ses répercussions. KM: «Notre groupe est un groupe de haine entretenue. Si nous nous aimions, nous n'existerions probablement pas. Une fois, nous sommes partis ensemble quelques jours en vacances, et nous nous sommes détestés. Au retour, nous avons joué dix fois mieux.[164] »

Parallèlement à son dernier single, le groupe a enregistré suffisamment de titres durant l'automne pour sortir un premier 33 tours. Le projet était prémédité depuis le début de l'année, mais le perfectionnisme de Pete et l'indiscipline du groupe en studio ont retardé la conception. En novembre, les titres sont agencés et mixés. Le disque est publié en décembre, en Angleterre, sous le titre *My Generation*. La pochette présente une vue en plongée des quatre musiciens traînant dans les docks de Surrey, au sud de Londres. John porte la veste Union Jack de Pete. Et Pete s'est trouvé une écharpe d'universitaire. Keith et Roger sont en jeans. Exactement comme le contenu du disque, l'image des Who est ambivalente: à la fois malsaine comme celle de kids de la rue, et pourtant raffinée et séduisante par certains atours. Si les Mods se reconnaîtront immédiatement dans ce nouveau produit, l'influence des Who est déjà bien au-delà. George Tremlett: «Ils étaient à la pointe de tout, créant la tendance, le style que des milliers de garçons copiaient dans les jours qui suivaient.[165] » Keith n'a même pas encore l'âge des étudiants qu'il séduit.

Musicalement, le groupe, les imprésarios Stamp et Lambert, puis le producteur Shel Talmy, ont opté pour le son le plus direct possible, le plus proche de l'énergie déployée sur scène. Deux titres de James Brown, «I Don't Mind» et «Please, Please, Please», sont tenus avec âpreté par Roger. «I'm a Man» est une reprise de Ellis McDaniel. Tout le reste est écrit par Pete. On trouve d'anciennes compositions comme «Out In The Street», un morceau servi par quelques glissandos d'une guitare coincée contre le pied de micro, et «The Good's Gone», puis «La La La Lies». Principalement des chansons d'idylles contrariées. Mais leur ton désabusé est un autre reflet de l'écriture de Pete. Contrairement au style emblématique des Beatles, les Who sont quant à eux totalement désespérés, violents et cyniques. La boucle harmonique de «The Good's Gone» est tissée telle une véritable toile d'araignée. «Much Too Much» et «The Kids Are Alright» ravivent les ardeurs lyriques, tandis que «My Generation» génère le chaos. «It's Not True» est un petit ressac humoristique: «C'est pas vrai. J'ai pas onze gosses. J'suis pas né à Bagdad. J'ai jamais tué mon père. Faut pas qu'tu croies les rumeurs.» «The Ox» est une improvisation débridée entre Pete, Keith, John et leur copain Nicky Hopkins venu prêter un coup de main au piano sur une bonne

moitié des titres. Keith fait ses roulements à toute vitesse, tandis que les autres s'amusent à im-proviser, citant le vieux «Wipe Out» comme unique point de repère. «A Legal Matter» et «Instant Party», dans lequel John joue du cor sur des riffs obnubilés et brumeux, sont les compositions les plus récentes. Déjà, de nouvelles voies se dessinent, loin du rhythm'n'blues, typiquement pop et marquées d'un sceau inconnu qui sera célébré bientôt sous l'appellation de psychédélisme.

Atteignant le Top 20 des meilleures ventes d'albums en Angleterre – 18e derrière *Rubber Soul* et *Help* des Beatles, les Kinks, les Rolling Stones, Donovan, Sandy Shaw et les Américains Bob Dylan, Joan Baez… –, *My Generation* sera distribué les mois suivant en Europe, mais pas aux États-Unis où Decca est persuadé d'un échec.

Parallèlement à la préparation et à la sortie de l'album, Kit Lambert a lancé une vaste campagne de promotion en demandant à ses troupes de forcer encore le ton arrogant et désinvolte qui était le leur depuis la période Mod, de raconter les choses les plus improbables et extravagantes à la presse, et de tenir l'image Pop Art par d'incessants excès vestimentaires. Les Who agrémentent donc leur garde-robe d'impossibles fringues; chemises rose bonbon, vestes de l'armée, blazers de minets et galons en tout genre. En ce qui concerne les inepties réservées à la presse, ils ne se font pas prier. Ainsi, le bruit court sur les amphétamines responsables du bégaiement de Roger dans «My Generation». Et Roger alimente le feu en déclarant au sujet du matériel détruit en concert: «C'est comme acheter une Rolls Royce et foncer dans le mur. Qu'est-ce qu'une guitare électrique? Une simple planche de bois avec des micros dessus. Certains ont les couilles pour mettre 300 £ là-dedans. Mais ça reste une planche de bois.[166] » D'innombrables déclarations viennent grossir le dossier du *Melody Maker* révélant les dépenses suscitées par l'ahurissant train de vie des Who. PT: «Kit nous réunissait avant les interviews pour nous mettre au courant de ce qu'il fallait dire, parfois il fallait être aussi désagréables, arrogants et insupportables que possible. Je me rappelle avoir dit à Jonathan Aitken: "J'ai quatre voitures, une Lincoln Continental, une Jaguar XK150, une Cortina GT et un taxi londonien!" En vérité, je me baladais avec un vieux tacot. J'ai également raconté que je dépensais entre 40 et 50 £ par semaine en vêtements, alors que j'avais dû emprunter du fric pour aller à Carnaby Street m'acheter une veste afin de pouvoir poser pour une séance de photos.[167] » D'autres magazines forcent eux-mêmes jusqu'à la caricature la mésentente entre les membres du groupe. Mais parallèlement, celui-ci se montre irréprochable lors de chacune de ses apparitions, comme au «BBC Saturday Club» où «The Good's Gone» se révèle aussi efficace que les précédents singles. À Paris, à la Locomotive, le public leur fait un triomphe. Alain Dister: «Tout près de la place Blanche, on avait installé un dancing, la Locomotive, et les groupes français pouvaient s'y produire. La vedette maison était Ronnie Bird. Il chantait d'honnêtes adaptations des succès anglo-saxons, tirés du répertoire des Beatles, des Kinks ou des Who. Un jour, le patron a eu l'idée de faire venir les créateurs de ces chansons. […] La scène étroite avait peine à contenir les Who et leur matériel, imposant pour l'époque. Ils bougeaient beaucoup, transformant ce petit espace en une espèce de boule d'énergie au rayonnement implacable. On n'avait jamais vu une chose pareille chez nous. C'était comme si la foudre s'était abattue sur un public à peine remis des premières apparitions des Beatles et des Rolling Stones. Roger Daltrey jouait avec

son micro comme un lasso ou pour caresser les cymbales. Il bégayait, se balançait d'avant en arrière, défiait constamment les spectateurs des premiers rangs. La colère faite homme. Pete Townshend, lèvres pincées, regard pointu, martelait les cordes de sa Rickenbaker, sans se soucier d'en faire sauter une de temps en temps. Il y avait quelque chose de froidement violent dans son attitude, comme une volonté délibérée de faire mal à son instrument. Vers la fin du concert, dans un tonnerre de feed-back, il l'empoignait par le manche et en assenait de grands coups sur la scène, méthodiquement, jusqu'à ce qu'il commence à voler en éclats. Et, comme si cela ne suffisait pas, il se servait des débris pantelants pour défoncer les grilles de protection de ses amplis. Le tout dans une atmosphère de délire, de cris, de stridences, de bruits électriques saturés de larsen.[168] » Sacha Reins: «Le choc fut aussi violent qu'inattendu. Quarante-cinq minutes de musique nous avaient brusquement dévoilé des territoires sonores totalement nouveaux. Un déluge de sons inouïs assénés avec une gestuelle physique violente et autodestructrice avait brusquement rangé les Beatles, Rolling Stones, Kinks, Animals et autres dans un camp confortable, bien élevé et bourgeois. Par rapport à ce qui se passait en France à cette époque, les Who apparaissaient comme des extraterrestres. […] Dans une explosion de fumigènes, le grand maigre fracassa sa guitare sur le sol, le batteur renversa ses caisses et le chanteur fit signe à une petite brunette qui ressemblait à Françoise Hardy de le suivre en coulisses. Nous sortîmes éberlués, les oreilles sifflantes, conscients d'avoir vu peut-être déjà le plus grand groupe du monde en action.[169] »

En défrayant la chronique, les Who sont l'idiome le plus explosif qu'engendre la pop anglaise à l'époque – une vision explicite de la réalité, une purulence au nez de l'industrie du disque qui tient à contrôler chacun de ses produits. Mieux, «My Generation» fonctionne dans toutes les contrées comme un véritable appel à la révolte adolescente. Un hymne.

Pourtant, le groupe dans son ensemble se fatigue de sa propre image. Non pas d'avoir à se défouler sur scène, mais de s'en sentir totalement obligé. Chaque mois, les Who donnent une vingtaine de concerts. Et des ribambelles de jeunes gens attendent de les voir pour décider de la tendance vestimentaire de la semaine, s'ils en ont les moyens. La tenue de chacun des musiciens est décortiquée, analysée. Leur sauvagerie sur scène fait rêver, que l'on soit Mod ou étudiant, parce qu'eux seuls ont cette audace de transgresser les règles. À Hyde Park, Kit Lambert leur fait tourner un clip pour «The Kids Are Alright». D'abord bien obéissants, les Who se déconnectent de la bande play-back lorsque les badauds s'agglutinent inexorablement autour d'eux. Même s'ils sont loin de la furie réservée aux Beatles, tenir le rôle de vedettes devient préoccupant en public. Le *New Musical Express*, dans sa rubrique «Life Lines», leur a permis de révéler un peu de leur propre personnalité. Figurer dans ces colonnes est alors un privilège réservé à l'élite. La télévision leur offre toujours davantage d'opportunités et «Ready, Steady, Go» les prend définitivement pour mascottes. Mais, inexorablement, l'intérêt que la critique porte à leur image estompe toujours un peu plus leur véritable rôle musical. JE: «Je détestais les sessions de la BBC. Ils se moquaient bien du nombre de hits que l'on pouvait avoir.» RD: «Ils programmaient des sessions très tôt le matin, et nous, nous avions toujours des gigs, parfois deux, la veille.» JE: «Les mecs s'appelaient tous Simon ou Clive. Ils portaient tous des chemises blanches et des cravates rouges. C'était horrible. Ils semblaient sortir du lycée. Il fallait soi-même se comporter convenablement, et

tout devait être guindé et propre.» RD: «L'Angleterre était très propre à l'époque. Et Dieu savait quel son nous devions avoir. On se disait juste: "Bon, on fait ce truc et on se casse." Sans plus.[170] »

L'autocensure dans les médias est un phénomène si courant que plus personne n'y attache d'importance. Par contre, les Who se montrent intransigeants sur scène, spécialement face aux négligences et aux méconnaissances des techniciens locaux. À l'Empire Pool de Wembley, en novembre 1965, ils ont dû jouer devant 10 000 personnes dans un programme (le *Glad Rag Ball*) très chargé qui comptait Donovan, les Kinks, les Hollies, les Birds, Georgie Fame et Wilson Pickett. Les organisateurs ont imposé un *backline* unique pour tous les groupes, au grand désappointement de Roger qui s'est fourvoyé dans un crédit de 500 £ afin d'acquérir un système d'amplification lui servant de retour. Sans ce matériel, il ne peut s'entendre convenablement. RD: «Les micros étaient vraiment mauvais, on ne pouvait pas avoir le son voulu. Je voulais qu'on utilise nos amplis et leur matériel. Mais ils m'ont dit: "Utilisez les nôtres, et contentez-vous de ça."[171] » Le soir venu, privé de bonnes conditions, il craque au milieu de l'avalanche des décibels et quitte momentanément la scène. De nouvelles querelles éclatent à propos du volume sonore et des conditions dans lesquelles Roger doit parfois se débrouiller. Mais Pete ne veut rien savoir au sujet de ces plaintes. Dans *Music Echo*, il abuse de la situation défavorable dans laquelle le chanteur se trouve depuis son éviction temporaire. PT: «Roger agace tout le monde, car il n'est jamais content du son, et il est le seul à en parler. À mon avis, il n'est pas si bon chanteur. Il est bien sur scène, mais je pense qu'il souhaiterait plutôt avoir derrière lui un groupe d'accompagnement qu'un groupe qui forme un tout. Je pense qu'il ne réalise pas que nous ne serons jamais ses accompagnateurs.[172] » L'affaire crée à nouveau la discorde, et puisque Roger est de bonne foi, c'est l'équilibre global du groupe qui s'affaisse. La cause en revient à un rythme de travail effréné et à cette notoriété galopante qu'aucun des musiciens n'a eu le temps de véritablement assimiler.

Début décembre, Keith Moon a attrapé la coqueluche. Il est remplacé sur scène par Viv Prince, le batteur des Pretty Things. Les trois autres jouent ensemble parce qu'ils y sont contraints. Comme des rumeurs de dissolution réapparaissent, Pete tente catégoriquement de clore le débat: «Nous ne nous séparerons pas. Nous ne nous entendons pas entre nous, mais nous préférons qu'il en soit ainsi.[173] » Sans succès. Le *Melody Maker* annonce le départ probable de Roger Daltrey, remplacé par Boz Burrell, le chanteur des Boz People. Chris Stamp se met alors franchement en colère: «Ce sont des conneries! Sérieusement, je n'ai jamais entendu de pareilles stupidités. Qui serait assez insensé pour croire que les Who vont se séparer à un moment comme celui-ci?[174] » Burrell sera le premier surpris par sa promotion, personne ne lui ayant proposé quoi que ce soit!

La réalité, à cette époque, est pourtant plus proche d'une fin. John Entwistle avouera plus tard avoir fomenté avec Keith un projet de nouveau groupe quasiment tout au long de l'année 1965. JE: «Keith et moi avons failli partir suite à un incident sur scène. Nous en avions marre de ne pas savoir quand l'album sortirait, et comme on était à bout, on a commencé à avoir des problèmes.[175] » Pete reconnaîtra enfin ses propres coups fourrés: «C'était une époque surprenante dans la carrière des Who. Roger devait quitter le groupe. On devait tous se séparer. C'était plus ou moins une question de tactique. Kit et moi, on allait

souvent se promener à Hyde Park, et on imaginait des combines pour laisser tomber les Who.[176] » Quant à Roger, il n'y a qu'à constater la misère de sa vie affective à l'époque pour comprendre ses sautes d'humeur. Les autres affirmeront n'en avoir jamais rien su. C'est fort probable. En effet, qui se confierait à ses propres ennemis?

Même si le succès de «My Generation» permet au groupe d'obtenir des contrats de 300 £ par soir, la situation financière est critique et agit directement sur le moral des troupes. Tous les musiciens sont endettés, et eux seuls sont responsables de cette réalité catastrophique. Pete a fait équiper son appartement de tout un matériel d'enregistrement lui permettant d'effectuer des maquettes à domicile. Il a pris neuf guitares à crédit en début d'année, et en a cassé quatre. Les réparations d'amplis, après les assauts scéniques, coûtent 50 £ par mois. Keith Moon a également acheté trois batteries à crédit. La dernière coûtait 500 £. Il casse une cymbale tous les quinze jours, et huit baguettes par soir. Les peaux transpercées font aussi monter la facture. Roger détruit régulièrement des micros à 35 £ pièce, en les faisant larsener ou en les frappant au sol. Il a un gros crédit à son actif, pour son système d'amplification personnel, mais il lorgne aussi dangereusement sur les voitures de sport. John possède dix basses et quatre amplis. Son seul matériel de scène s'élève à 3 000 £. Pour enregistrer à sa guise la partie de basse de «My Generation», il voulait absolument des cordes souples, et le seul modèle à sa convenance était celui des basses Danelectro. Il en a donc acheté une et a cassé toutes les cordes en une seule séance d'enregistrement. Puisqu'il était impossible de trouver des jeux de cordes de cette marque, il a donc racheté une basse complète. Ainsi de suite, à trois reprises. Enfin, concernant les fringues, le groupe s'est fixé un seuil mensuel de 200 £ pour les courses à Carnaby Street.

De leur côté, Lambert et Stamp sont également dans de sales draps. Ils ont retrouvé le camion volé la veille du départ aux Pays-Bas, mais il manque 5 000 £ de matériel que l'assurance ne remboursera pas. Ils ont à gérer l'immaturité du groupe, tandis que le contrat de Shel Talmy leur interdisant tout bénéfice sur les disques s'apparente finalement à une arnaque.

Au début de l'année 1966, les Who tentent de se ressaisir et prennent de sérieuses résolutions. D'abord le Pop Art est de l'histoire ancienne. John est encore le premier à dénoncer l'inutilité de ces dépenses outrancières en matière vestimentaire. Tout le monde est d'accord. Il sera également hors de question de comploter et d'afficher face aux journalistes une humeur haineuse les uns vis-à-vis des autres. RD: «Ce truc de nous haïr mutuellement nous a fait beaucoup de pub, mais nous a tout de même desservis auprès de nos fans. Ils pensaient constamment que le groupe était sur le point de rompre.[177] » PT: «Les désaccords et les empoignades avaient vraiment lieu, mais parfois nos déclarations étaient délibérément mensongères.[178] » De l'avis de chacun, la situation est devenue dangereusement incontrôlable lors du concert de Stockholm. PT: «On était dans les vestiaires, on hurlait et on se tapait dessus quand un photographe s'est pointé, a commencé à prendre des photos et à écrire des trucs. On s'est tous repris, on l'a salué, mais il a tout raconté quand il est revenu en Angleterre.[179] » L'idée de Kit de surenchérir sur la mauvaise réputation du groupe s'avère en fait risquée. La situation est bien trop sérieuse et l'inimitié trop palpable. Après avoir laissé tomber le statut de porte-parole des Mods, les voilà qui abandonnent la mode

Pop Art devenue un large faisceau de reconnaissance. S'il leur fallait encore laisser les rumeurs de discorde se répandre à leur sujet, ce serait une façon de se saborder définitivement. Mais les Who veulent se tirer d'affaire. PT: «Nous ne montrions aucun respect pour notre groupe. C'était à nous de nous en sortir.[180] » JE: «Sans doute est-ce comme un mariage. On a des arguments, mais on ne peut pas briser le lien.[181] »

Le plus urgent consiste à redresser le déficit et à s'extirper des griffes de Shel Talmy. Ses efforts auprès de Decca pour faire admettre le groupe aux États-Unis sont pitoyables compte tenu de la part énorme que la compagnie récupère sur les ventes faramineuses de 45 tours dans toute l'Europe. Aux États-Unis, Decca lance «My Generation» / «Out In The Street» sans le moindre appui promotionnel, et le single grimpe péniblement à la 74e place au *Billboard* et à la 99e au *Cash Box*. Une véritable humiliation. La sortie de l'album, elle, n'est même pas envisagée. Un autre danger est celui de la relève. Beaucoup de groupes reconnus s'avèrent incapables de gérer leur image et se font jeter des systèmes de production et de management, alors que d'innombrables musiciens ne cessent d'apparaître au premier plan: Eric Clapton et les Bluesbreakers, les Troggs, Van Morrison et Them, Spencer Davis Group. Également, les Who ont perdu une très importante bataille face aux Yardbirds: celle consistant à être choisi pour figurer dans le dernier film d'Antonioni, *Blow Up*. Michelangelo Antonioni est à l'avant-garde du cinéma italien, un médium au moins aussi révolutionnaire que ne l'est la pop en Angleterre. *Blow Up* devait dépeindre l'air du temps du Swingin' London, et y figurer pouvait s'avérer une sorte d'ultime reconnaissance aux yeux du vieux continent. Les Who étaient les premiers pressentis par le réalisateur, mais Antonioni n'a pas accepté la somme demandée par Kit Lambert. Finalement, ce sera aux Yardbirds et à Jeff Beck de jouer au Messie de la musique moderne. Car *Blow Up* sera bien ce que l'on attendait de lui: un témoignage magique et envoûtant de l'atmosphère prépsychédélique des sixties – et la scène où Beck détruit sa guitare sous le regard hilare de Jimmy Page restera dans les annales.

Les Who ont désormais un vieux compte à régler avec les Yardbirds, considérés alors comme les principaux garants de toutes les innovations guitaristiques. Mais leur guerre du pouvoir s'arrête là. Les Kinks et les Rolling Stones n'en font pas partie, bien au contraire. Tous les trois se sont produits dans l'émission du nouvel an concoctée par «Ready Steady Go!» John Entwistle apparaît en sosie de Lurch, le majordome de la série *Adams Family*, tandis que le groupe jouait «Jingle Bells» et «You Rang». Pete se montre élogieux concernant les Rolling Stones, et Brian Jones lui rend la politesse en affirmant: «Les Who sont le seul groupe à faire quelque chose d'autant visuel que musical. L'originalité entraîne le succès.[182] » Mieux que des amis, ils sont des alliés.

Durant les mois de janvier et février 1966, les Who reprennent la route en Angleterre et en Écosse. Leur décision d'interrompre le contrat avec Talmy et Decca est supervisée par Lambert et Stamp. Ainsi, pendant que ses musiciens gagnent de quoi survivre, Kit signe comme prévu avec Robert Stigwood, un ancien partenaire de Brian Epstein, l'imprésario des Beatles. Ce dernier est parfaitement conscient des attaques et des pressions diverses que la firme Decca va légitimement lui réserver: les Who n'ont-ils pas signé un contrat d'exclusivité portant sur cinq années? Le potentiel du groupe et de Townshend est tel que les producteurs sont prêts à de sérieux sacrifices. Allen Klein a fait une offre

mirobolante à Lambert pour avoir le droit d'être traîné en justice par Decca, mais Stigwood n'est pas seulement un grand financier, il est aussi un directeur artistique bien moins tyrannique que ses collègues.

Après deux mois de voyages et une série de concerts en compagnie de Graham Bond et Screamin' Lord Sutch, les Who s'apprêtent à récidiver durant tout le mois de mars. Roger chante avec une laryngite, Pete brise plusieurs modèles Fender et Keith l'insomniaque en redemande. La scène représente le défouloir, sans qu'à aucun moment une atmosphère de discorde ne vienne apparaître musicalement. Seule une certaine surenchère spectaculaire commence à rencontrer de vrais détracteurs. Les Who jouent fort. N'importe où. Et certaines salles inadaptées leur donnent un son horrible, voire inaudible, comme à l'Astoria Theater où personne parmi le public n'a entendu les toms de la batterie. RD: «On n'avait pas le choix avec le volume. Si on ne tournait pas les boutons à fond, on ne pouvait pas libérer toute l'agressivité qu'on avait en nous. La violence du son nous permettait de lever nos inhibitions. Les groupes modernes ne sont plus obligés de se défoncer maintenant, grâce aux systèmes de retours. Nous, on prenait tout en pleine poire.[183] » Pourtant, même dans les conditions les plus épouvantables, John assure et tient ses lignes de basse sans faiblir. Chris Stamp dira de lui que les Who s'envoleraient s'il n'était pas là. C'est absolument certain. Keith et Pete prennent des risques énormes sur scène, et il n'est pas rare qu'ils se plantent. Mais John est là, toujours, pour les ramener dans la bonne direction.

Le 4 mars, en pleine tournée, un nouveau single des Who paraît sur le marché: «Substitute» / «Instant Party». Shel Talmy n'est pas au courant: «J'ai reçu une lettre par la poste me disant qu'il ne serait plus fait appel à mes services. […] Le groupe était très jeune et ils étaient influencés par leurs managers. Kit Lambert n'est pas le genre de personne que j'affectionne et, dans un sens, j'ai été heureux d'apprendre que cette collaboration était finie.[184] » Le nouveau label s'appelle Reaction, créé par Stigwood et Pete Townshend. La guerre juridique avec Decca débute dans un tollé entre imprésarios et producteurs, puis en haute cour de justice. Le clan des Who a signé pour une distribution européenne assurée par Polydor, et une américaine assurée par Atlantic. Talmy et Decca, qui paient leurs négligences, vont chercher par tous les moyens à ne pas perdre l'usufruit de ce qui s'avère être un extraordinaire vivier. Car non seulement Pete trouve continuellement le temps de composer, mais il le fait avec une tenue qualitative hors du commun. L'acidité et le réalisme brutal de «Substitute» classent cette chanson au côté de «My Generation», mais sa conception est plus raffinée encore. Elle force les contrastes entre un esthétisme musical absolu et des textes cyniques à la portée sociologique visionnaire. «Tu penses qu'on va assez bien ensemble. Tu penses que mes chaussures sont en cuir. Je suis le substitut d'un autre mec. J'ai l'air d'être assez grand mais mes talons sont hauts. Les choses simples que tu vois sont toutes compliquées. J'ai l'air assez jeune, mais je suis antidaté. Substitue tes mensonges par des faits. Je peux voir au travers de ton imper. J'ai l'air tout blanc, mais mon père était noir. Mon joli costume est vraiment fait dans un sac. Je suis né avec une cuillère en plastique dans la bouche. La face nord de ma ville est à l'est, et l'est est au sud. Et maintenant, tu oses me regarder dans les yeux. […] Substitue-moi à lui. Substitue ma coke pour du gin. Substitue-toi à ma mère. Je ferai ma lessive.[185] »

Avec une telle frénésie, Pete entre dans la catégorie des plus grands satiristes.

Ils sont alors une demi-douzaine dans ce cercle, principalement des contestataires du folk comme Joan Baez, Bob Dylan ou Donovan. Mais le ton créé par Townshend est absolument atypique, bien que parfaitement scindé au rock par l'humour et la parodie. Là où tous les autres ne véhiculent que réalisme et dénigrement, lui instaure par le recul drolatique une nouvelle dimension dramatique à ces histoires. Seuls quelques rares personnages de l'acabit de Jim Morrison ou de Frank Zappa, aux États-Unis, sauront rivaliser.

Le succès de cette chanson sera pourtant atténué par la guerre que se livrent Talmy et Stigwood. Le single est d'abord bloqué, puis retiré de la vente en raison de sa face B, «Instant Party», dont Talmy et Brunswick sont les propriétaires. Deux procès sont en cours lorsque «Substitute» réapparaît en single, cette fois couplé à «Waltz For a Pig», une reprise anodine effectuée par le Graham Bond Orchestra! Decca décide alors de le concurrencer en sortant des 45 tours en pagaille, sans la moindre politique commerciale. «Substitute» va tout de même atteindre la 5e place des *charts,* tandis que des parutions de 45 tours maxi, d'albums et de singles envahissent les bacs européens. Les Who inondent le marché malgré eux. Le public ne s'y retrouve plus. «The Kids Are Alright», sorti et abandonné dans cette tourmente, n'atteint que la 45e place; un sort cruel pour ce petit chef-d'œuvre. À l'issue des procédures juridiques, un compromis est trouvé. Stigwood obtient légalement la totalité des droits pour l'Europe, mais Talmy et Decca toucheront des royalties jusqu'au terme de leur contrat, c'est-à-dire jusqu'en 1969!

Une fois éclaircie, cette affaire va calmer la tension régnant au sein du groupe. Chacun va s'installer dans sa tour d'ivoire, priant le ciel pour que la créativité de Pete ne tarisse jamais.

---

164 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

165 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

166 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

167 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

168 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

169 Sacha Reins, «The Who», *Rock & Folk,* n° 471, 2006.

170 «The Who Sound Off», *New Musical Express,* février 2000.

171 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

172 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

173 Philippe Manœuvre, «La Secte à Moon», *Rock & Folk,* n° 110, mars 1976.

174 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

175 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

176 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

177 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

178 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

179 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

180 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

181 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

182 Jean Marcou, «The Who», *Juke Box Magazine*, 1986.

183 Thierry Gandillot, « Les Who», *Le Nouvel Observateur,* n° 1547, 1994.

184 Chris Charlesworth, *The Illustrated Biography*, Omnibus Press, 1982.

185 Paroles de «Substitute», Polydor, 1967.

A Quick One

Au mois d'avril 1966, le premier album des Who est enfin distribué aux États-Unis. Les quatre comparses posent avec leurs plus belles trognes patibulaires au pied de Big Ben. Le disque est rebaptisé *The Who Sings My Generation*. Bien qu'il n'entre pas dans les *charts,* le groupe commence là-bas à retenir l'attention de certaines castes. «Substitute» y est également distribué en single, mais après une légère autocensure. La petite phrase fielleuse «J'ai l'air tout blanc, mais mon père était noir» est remplacée par «J'essaie d'aller de l'avant mais mes pieds vont en arrière».

Pete se désintéresse de ces modifications. En tant qu'auteur véritable, ses œuvres, une fois distribuées, n'existent plus pour lui. Seules le préoccupent celles qui doivent suivre. Il vit dorénavant sur Wardour Street, un quartier à part dans son cœur puisque le Marquee est tout proche. Karen Astley partage son existence. Pete côtoyait cette dessinatrice de mode lorsqu'il était aux Beaux-Arts. Au début du mois d'août, Pete a une dizaine de jours de vacances et se repose auprès de Karen. L'image du couple est celle d'intellectuels marginaux, politiquement très ancrés à gauche et consommateurs de drogues par pure convivialité. Roger Daltrey vient quant à lui d'en finir avec sa procédure de divorce – qui eut lieu en plein enregistrement de l'album, raison pour laquelle Pete chante en lead sur «A Legal Matter». Roger passe son temps à essayer d'écrire des chansons et à tester son sex-appeal. John Entwistle vit tranquillement avec sa femme dans le quartier de leur enfance, à Ealing. La maison est typique. Le mobilier est typique. Les bûches en plastique dans la cheminée sont typiques. John est un conservateur aux goûts simples. Son peu de curiosité pour les digressions n'a toutefois aucune prise sur deux coups de cœur, les voitures et les instruments à vent qu'il va collectionner maladivement. John Entwistle emmène sa femme au cinéma une fois par semaine. C'est seulement lorsqu'il se retrouve dans sa peau de musicien que sa stature devient extraordinaire. Un soir où il veut écouter les Yardbirds en concert, il rencontre un jeune Noir américain traînant avec Chas Chandler, le bassiste des Animals. L'inconnu est un ancien clochard des rues de New York, du nom de Jimi Hendrix. JE: «J'ai joué avec lui la première nuit lors de son arrivée en Angleterre. Il n'était qu'un guitariste de blues, mais il m'a impressionné.[186] » En dépit de sa curiosité, John n'est pas un fantaisiste opportuniste. Mais il n'est pas non plus totalement placide. Ses réactions lors des crises internes avec le groupe peuvent être soudainement féroces. Kit Lambert: «Des quatre, c'est John qui me fait le plus peur. Pete perd son sang-froid à peu près toutes les demi-heures; Keith toutes les semaines et Roger tous les trois mois. John ne se met en colère qu'une fois tous les cinq ans, mais quand ça se passe… Ses rages me font vraiment peur. Même si on a l'impression sur scène qu'il s'en fiche complètement, il entre tout de même dans l'esprit des choses, y compris l'excitation. Malgré son calme, c'est un membre très solide du groupe. Il est un peu comme Popeye; on n'imagine pas qu'il est fort, mais si tu lui portes un coup, tu te retrouves avec des

bleus aux poings.[187] »

Keith Moon est le plus apprécié par la presse pour son caractère extravagant et facétieux. Le journaliste George Tremlett dit à son sujet: «Les grands comédiens ont généralement une spontanéité, un don au niveau des mots, un sens du ridicule et une exubérance à peine contrôlables.[188] » C'est tout à fait le cas pour Keith Moon, génial bouffon et perfectionniste dans ses approches ludiques. Tremlett pense que son sens du comique tient du génie. C'est également vrai. Keith a un sens inné de la dérision. Il est passionné par les comiques des années 1940 et 1960. Il vénère les Marx Brothers, Keaton, Chaplin… Partout où il se trouve, il peut apporter un soin diabolique à préparer ses farces ou bien simplement à anéantir toute conversation intellectuelle grâce à l'une de ses tirades idiotes. Il est le baromètre des Who. Si lui-même ne parvient plus à prendre du recul vis-à-vis des situations, c'est que les choses deviennent désespérées. En tournée, Keith est celui qui galvanise ou requinque les autres par ses frasques. Il est aussi celui qui compte le plus d'amis. Tout le monde l'adore, même s'il peut énerver par son absence de mesure. En tournée, Pete se montre parfois son meilleur complice pour aller déconner. Parfois, c'est John qui se laisse guider. Mais souvent les musiciens sont contraints de l'insulter afin qu'il se calme un peu. Et l'énergumène vient de se marier en secret avec Kim Kerrigan, une jeune mannequin à peine âgée de seize ans.

Avec quatre personnalités aussi fortes que diverses, les Who en tournée ne sont jamais totalement tranquilles. Le 24 avril, ils ont tous failli disparaître dans un accident de voiture après avoir donné deux shows sur l'hippodrome de Brighton. Six jours plus tard, c'est Pete qui réchappe seul au même genre d'accident. Dans un registre semblable, certaines radios hollandaises, allemandes et françaises vont colporter la rumeur de la mort de Roger Daltrey! Tous sont pourtant bien vivants et commencent à faire la une de certains magazines *people* européens, posant dans des vestes décorées de blasons royaux. Partout en Angleterre, ils sont l'attraction, les plus survoltés, les plus dingues et assourdissants. KM: «On tournait avec quarante-huit haut-parleurs. Ça devait faire 600 watts. Il nous fallait trois road managers pour mettre tout ça en place.[189] » Les Who passent toutes leurs journées sur la route, se produisant le soir en concert. À Paris pour quatre jours, ils apparaissent à la télévision pour l'émission «Music Hall». Programmés pour deux shows à la Locomotive, ils menacent de tout détruire. Pete quitte la scène en hurlant qu'il veut tuer l'ingénieur du son. Il revient en simulant Frankenstein, menaçant d'attaquer un technicien. Le show est filmé – les Yardbirds figurent en seconde partie –, et le cameraman Keith Altman les suit encore dans les rues de Paris après le spectacle. La scène où ils pissent contre un mur sera coupée au montage.

Pour contenter la demande du public, les Who donnent des shows en matinée. À l'Odeon de Watford, ils jettent leurs chaussettes aux spectateurs. Roger, quant à lui, est traîné de force dans la salle par les fans des premiers rangs. Qu'ils tournent avec le Spencer Davis Group, les Yardbirds ou les Moody Blues, ils sont toujours ceux qui sortent du rang. À Wembley, le plateau regroupe les Shadows, les Beatles, les Small Faces, les Rolling Stones, Cliff Richard, Herman Hermits, Alan Price… Keith émiette sa batterie sous les coups et jette les morceaux en pâture à la foule sous l'œil narquois de Pete: «Keith joue tous les concerts comme s'il s'agissait du dernier. Je ne sais pas d'où il tire toute cette énergie.[190] » L'annulation de leur concert à Malvern provoque une émeute. Lors d'un premier

voyage en Irlande pour trois dates, à Lisburn, Dublin et Cork, les organisateurs sont extrêmement inquiets à l'idée de voir le groupe porter leurs vestes Union Jack, perçues là comme un acte patriotique provocateur. Des menaces d'attentat planent sur le concert de Dublin, mais les Who pénètrent sur scène dans des vestes aux couleurs irlandaises! Un triomphe. Au pied du Tower Bridge, entourés par des centaines de badauds, ils tournent un court film promotionnel. Roger accepte enfin d'être vu sans le moindre trucage destiné à le surélever – entre les deux grandes silhouettes de John et de Pete, il était jusque-là très complexé par sa petite taille. Mais l'image du groupe fascine et séduit toujours davantage, y compris parmi la population féminine, raison pour laquelle Kit Lambert impose aux musiciens de se faire passer pour célibataires. Kitty Moon, la maman de Keith: «C'était idiot, mais lorsque Kit Lambert a su qu'il ne pouvait plus contrarier le mariage de Keith, il a fait prêter serment à toute la famille de ne jamais révéler cette affaire. Son raisonnement était que Keith était l'un de ceux qui séduisaient le plus les filles, et par ailleurs, il ne voulait pas que l'image du groupe soit trop bonne.[191] »

Les Who, occupés à vivre pleinement leur vie de stars montantes, laissent Kit assumer les responsabilités. Leurs rapports se sont nettement améliorés. La tournée du 2 au 16 juin en Suède et au Danemark s'est cette fois déroulée sans encombre. Les loges sont investies par des admirateurs et des groupies que les musiciens ne remarquent même plus. Sur scène, en dehors des hits, ils jouent «Dancing In The Street», «Daddy Rolling Stone», «A Legal Matter», «Uptight», «Heatwave» et un désopilant «Barbara Ann» emprunté aux Beach Boys, que Keith chante en leader. La presse est unanime: «1 500 jeunes Suédois venus pour eux ont explosé dès l'ouverture avec «Heatwave». Keith frappait d'une façon infernale, Roger balançait son micro et Pete a carrément fait sauter les plombs. […] Je pensais avoir tout vu, tout entendu. C'était une erreur.[192] »

Les performances scéniques remarquables et l'engouement général commencent alors à faire miroiter aux Who une véritable suprématie. Les musiciens le sentent, inéluctablement. JE: «On ne faisait pas d'aussi bons disques que les Beatles, mais nous aurions pu les broyer sur scène.[193] » Avec la maturité, vient le contrôle de leurs propres forces. Pete sait immédiatement dominer un public par quelques préambules. S'il brise sa guitare, c'est parce qu'il décide d'offrir ce sacrifice au public, et non plus parce qu'une frustration l'anime. Pour les spectateurs, ce message visuel a un impact très différent, bien plus audacieux qu'une simple colère. Le show étant par ailleurs parfaitement réglé, chacun sait exactement de quelle manière il doit se comporter. KM: «Si nous jouons dans un endroit pour la première fois, ou pour une date importante, nous sommes sûrs de gagner le public grâce à un truc spectaculaire. Une fois passé ce premier choc, on se concentre alors davantage sur ce que l'on a à jouer.[194] » C'est à cette période que la lutte destinée à obtenir individuellement l'attention des fans est définitivement réglée. PT: «Keith et moi avons vaincu Roger et John. John n'était pas intéressé, et Roger a simplement perdu.[195] » L'ordonnance ne changera jamais plus.

Officiellement éloignés de cette mode Pop Art qu'ils ont pourtant créée, les Who continuent de se passionner pour les tenues aussi singulières qu'excentriques. Pete se découvre une passion pour le nœud papillon et les costumes de gala plutôt kitch. Roger et Keith tombent sous le charme de la mode

1900, tandis que John s'apparente de plus en plus à l'un de ces beatniks américains. Le 26 août 1966 voit la sortie de leur nouveau single, «I'm a Boy».

Comme pour les autres compositions, Pete s'est révélé le seul décideur. RD: «Chaque chanson que Pete écrit, il nous en fait un disque de démonstration. Il le fabrique chez lui, s'accompagnant à la guitare, ajoutant parfois une seconde guitare, puis la basse, ainsi qu'une batterie, pour gonfler l'ensemble. Il nous donne à chacun un exemplaire de sa démo avec la chanson tout à fait au point, afin que l'on puisse travailler chacun de notre côté avant d'entrer en studio.[196] » La thématique sociale et corrosive de «Substitute» est encore prépondérante dans «I'm a Boy». Mais cette fois, il s'agit d'une véritable petite saynète, dont le thème vise l'un des pires tabous: l'homosexualité, avec le travestissement. Convaincre Roger d'interpréter un tel personnage n'a pas été chose facile. RD: «C'est la chanson la plus contestée que nous ayons faite. Ça parle d'un pédéraste. Mais c'est pathétique car cet homosexuel n'a pas du tout envie de l'être.[197] » À l'origine, Pete trouvait amusant de mélanger opérette et science-fiction, et d'étudier l'évolution possible des mœurs – son histoire devait se situer en l'an 2000 et s'intituler *Quads*. PT: «J'avais commencé à l'écrire, mais je ne suis pas allé plus loin que les trois premiers morceaux. […] Ça se passe au moment où l'on peut encore choisir le sexe de ses enfants. Une femme commande quatre filles, mais dans le lot, il y en a une qui s'avère être un garçon. Elle fait alors comme si celle-ci était une fille. Horrible.[198] » Ne reste de cette histoire que le prélude du candide Bill avec ses sœurs: «L'une des filles s'appelait Jean-Marie! Une autre petite fille était Felicity! Une autre s'appelait Sally Joy! L'autre, c'était moi, mais je suis un garçon. Elles ont commencé à me maquiller le visage. Je me sens chanceux si j'ai un pantalon à enfiler. Passant mes après-midi à me mettre des épingles à cheveux. Je suis un garçon, mais maman ne l'admet pas…[199] » Évidemment, Pete et Kit ne considèrent pas la farce comme choquante, même si le sujet bouscule quelque peu les consciences. La petite Bill ne s'adonne-t-elle pas au cricket au lieu de jouer à la marelle? S'il plane un relent moqueur vis-à-vis des modes vestimentaires efféminées du pop art et du psychédélisme, celui-ci n'est que de l'autoparodie, juste de quoi faire grimper la paranoïa de Roger qui continue à se défriser les cheveux comme à l'époque des Mods. Pour cette raison, Pete chante le premier couplet, évitant ainsi à Roger d'apparaître aux yeux du public comme le triste héros de la fable. Musicalement, l'affaire est complexe. Des riffs virils s'opposent aux chœurs plaintifs et angéliques. John ajoute un contre-chant de cor, tandis que les harmonies vocales se croisent à trois voix dans un contexte résolument flamboyant. Cette originale lumière est le premier aboutissement d'une passion de Pete envers la musique baroque anglaise, Haendel et Purcell principalement. PT: «Kit Lambert m'avait filé un disque d'un compositeur du XVIIe siècle nommé Henry Purcell. C'était truffé de cadences baroques, ce qui m'a profondément influencé. Je me souviens, je venais juste d'écrire “I Can't Explain” qui n'était qu'une copie des Kinks, avec un rythme différent. Pour le premier album des Who, j'ai commencé à me servir de ces cadences, puis sur “The Kids Are Alright”, “I'm a Boy” et beaucoup d'autres. Ce disque a été l'un de mes préférés. (Nda. Il est probable qu'il s'agisse de *The King Arthur*.) Kit n'était pas qu'un simple manager ou un producteur, c'était un ami extraordinaire. Je me souviens, je traînais dans mon appartement de Belgravia. Kit est arrivé et a posé ce disque. Et tandis que je l'écoutais, il ruisselait de larmes. Ça lui rappelait son père.[200] »

Pete Townshend n'est pas le seul à avoir trouvé dans la musique baroque une essence orchestrale et instrumentale s'accouplant parfaitement avec la pop. Les Kinks travaillent dans cette perspective, comme beaucoup d'autres. Mais les premiers coups d'éclat sont à mettre à l'actif de Paul McCartney, avec lequel Pete entretient d'excellents rapports. Les Beatles, depuis 1965, accumulent les références vocales et instrumentales avec les compositeurs du XVIIe siècle – le solo d'épinette de George Martin sur «In My Life» et la majesté des cuivres sur «Penny Lane» en marqueront l'apogée. Les parties de cor et les accords inhabituels de «I'm a Boy» et «In The City» – la face B, interprétée et écrite par Keith Moon et John Entwistle un soir où ils avaient oublié de prévenir les autres qu'une session était programmée – résonnent avec une certaine timidité. Or les Who ne visent plus désormais qu'un summum en point de mire. Leur single sera n°2 des ventes en Angleterre, mais derrière Jim Reeves!

Financièrement, les Who ne sont pas pour autant tirés d'affaire. L'époque où Pete ne possédait qu'un matelas dans sa chambre de Belgravia, et où Lambert et Stamp mettaient leur montre au clou est bien révolue. Mais il leur faut rembourser tellement de dettes, sans compter le partage avec Decca et Talmy, que la situation s'apparente à une douloureuse spirale. Pete est le seul à toucher beaucoup d'argent, en tant qu'auteur. S'il prend donc seul en charge la casse de son propre matériel, les massacres d'antan sont désormais gérés par l'ensemble du groupe. RD: «Ce n'était pas aussi grave qu'on peut le penser. La plupart du matériel pouvait être réparé. En fait, tout notre équipement était rafistolé, et il marchait plutôt bien. Nos techniciens étaient aussi sacrément ingénieux. Seul Pete détruisait vraiment les choses, parce que les guitares sont fragiles.[201] » À chaque fois que Pete veut en briser une, il range soigneusement sa Rickenbaker ou sa Fender et s'empare d'un modèle bon marché. Mais l'argent des concerts continue d'être englouti par les dettes. Les ventes de disques sont consacrées au réinvestissement. Kit Lambert se fend d'un voyage à New York afin d'inciter les disc-jockeys locaux à programmer «My Generation». Mais personne, là-bas, ne flaire le coup commercial.

Après une pléiade d'apparitions pour la BBC (le groupe est tellement lassé de ces séances lissées et polies que la simple chute d'un pied de cymbale par l'inamovible Keith devient une opportune récréation en interview), Kit Lambert décide de lancer un EP sur le marché en novembre. Il devra faire patienter les fans qui attendent le second album annoncé pour la fin de l'été. L'opération sera simultanée avec une émission spéciale de «Ready, Steady, Go!», rebaptisée pour l'occasion «Ready, Steady Who!» Les organisateurs ne vont pas être le seul appui télévisuel dont jouisse le groupe, mais ils sont assurément les plus passionnés. Et, le 11 novembre, l'émission et le disque proposent des versions inédites de «Disguises» et de «Circles» – qui n'est autre que «Instant Party» –, ainsi que trois reprises: «Batman», «Bucket T» et «Barbara Ann». Malheureusement, le show et ses abus destructeurs seront immédiatement contestés par les observateurs du *Melody Maker*. Pan Nettleship: «Leur spectacle s'est davantage apparenté à un désastre qu'à un happening. Chacun a détruit son matériel sans la moindre conviction. En tant que fan des Who, j'ai été choqué. Et si même moi je n'ai pas trouvé ça bon, ce serait un miracle si les gamins ne les critiquent pas non plus.[202] » S. Watts: «Je n'ai jamais vu des types se comporter comme des mannequins en aussi peu de temps. Les Who font de grands disques, mais leur show est pathétique.[203] » A.J. Whitlock: «Ça m'a donné la nausée.[204] » Avant l'émission,

Pete se référait au théâtre de l'Absurde pour revendiquer les écarts qui pourraient survenir. Mais un plateau de télévision n'est définitivement pas adapté à leurs excès. Les caméras scrutaient le moindre signe de transgression comme s'il s'agissait d'un concours, et le groupe, gêné par cet œil inquisiteur, ne se montre ni très authentique, ni très performant. Le disque n'est pas non plus un chef-d'œuvre. Hormis l'excellent et psychédélique «Disguises», avec ses cymbales mixées à l'envers et des chœurs givrés à l'unisson, le reste est anecdotique. «Batman» déploie un riff unique et hargneux, mais les chœurs sont mécaniques. «Bucket T» est bien plus séduisant et drôle. Les chœurs sont délibérément imbéciles et la partie de cor sonne la charge de cette reprise stupide de surf music. «Barbara Ann» est un autre tube surf, rendu mythique par les Beach Boys. Hormis la partie de kazoo qui détruit toute notion de sérieux, le thème est joué fidèlement. Keith Moon, principal instigateur de ces reprises, est aux anges. Une nouvelle version de «My Generation» devait figurer sur le disque. Elle n'a pas été retenue. Le final est exceptionnellement décadent: une nuée de feed-back sur l'hymne royal de Sir Edward Elgar, «Land of Hope and Glory». Kit, pensant qu'il y avait déjà suffisamment de reprises, insistera pour que cette version soit complètement oubliée. Jimi Hendrix, trois ans plus tard, leur prouvera que railler un hymne patriotique n'était pas une si mauvaise idée.

Durant le mois de novembre, entre deux concerts, les Who ont enfin enregistré les titres nécessaires à la parution de leur second album. Pete a énormément composé tout au long de l'année, mais ni son «Magic Bus», ni sa dernière trouvaille, «Happy Jack», ne seront inclus. Pour des raisons tout aussi démocratiques que pécuniaires, chacun des musiciens doit apporter deux chansons. Chris Stamp: «J'avais négocié une avance cash sur les royalties de leurs chansons pour Roger, John et Keith. L'humour et le cynisme de John ont germé pour "Boris The Spider" et "Whiskey Man". Roger a montré un vrai talent d'auteur avec "See My Way". Et Keith a excellé en studio, dans une atmosphère d'une intensité chaotique, bizarre et créative. Pour "Cobwebs And Strange", les musiciens sont allés dans la salle de bains avec des micros afin d'obtenir de l'écho. Ils marchaient dans le studio en soufflant dans leurs instruments, frappant et grattant tout ce qui leur tombait sous la main. Parfois, ils sortaient du studio pour se rafraîchir les idées et revenaient à bride abattue pour enregistrer.[205] »

Les Who n'ont que quelques jours pour effectuer les prises de l'album et le mixage. Tout se passe donc dans la frénésie. «Heatwave» est l'une de leurs vieilles reprises qu'ils affectionnent toujours. La prise est une formalité. Pour «See My Way» – l'unique titre de Roger, enregistré chez Pete –, John ajoute une partie de cor serpentant sous les chœurs, tandis que l'auteur est déjà en vadrouille avec la Jaguar qu'il s'est offerte grâce aux royalties; le bolide est jaune et décapotable, modèle aristocratique exacerbé, absolument identique à celui de Roger Moore dans la série *The Saint*. Keith apporte «I Need You» et affirme d'excellentes capacités de composition, comme il l'avait déjà prouvé avec «In The City». L'humour plane sur l'ensemble des paroles – une histoire de *delirium tremens* ponctuée de bons mots: «J'ai besoin de toi comme d'un trou dans la tête» –, mais l'accompagnement suggestif est particulièrement subtil. Des riffs de batterie s'écroulent comme si Buster Keaton tenait les baguettes, le monologue central rappelle les farces de Spike Jones, le clavecin (tenu par John) déraille, et l'épilogue est une dramatique évocation folklorique de l'Ouest sauvage américain. «Cobwebs And Strange», le second thème de Keith, est encore plus spectaculaire

dans le délire humoristique – une satire des œuvres de Tony Crombie baptisée originellement «Showbiz Sonata». Pete est au banjo, John à la trompette. Roger est au trombone et Keith tient la batterie et les fifres… Il s'agit d'une fanfare improvisée, ponctuée de grognements, de cris, de beuglements: une sorte d'accompagnement pour majorettes unijambistes. La structure s'écroule dix fois. La trompette sonne l'hallali tandis que l'ensemble vient s'encastrer dans la grosse caisse. Cette œuvre exceptionnellement loufoque sera d'une influence palpable pour certains confrères, notamment les Rolling Stones et Traffic, le nouveau groupe de Steve Winwood – leur premier disque proposant un «Berkshire Puppies» gorgé d'espiègles rots. Une mode surviendra même, consistant à inclure pour chaque disque au moins un morceau stupide.

John, que tout le monde prend pour un personnage fade, apporte deux petites histoires passionnantes qu'il chante lui-même, «Whiskey Man», et surtout «Boris The Spider» qui deviendra un véritable classique du groupe. JE: «Pete m'a demandé si je pouvais écrire une seconde chanson pour l'album et je lui ai dit que j'avais un truc sur une araignée qui s'appelait Boris. La nuit précédente, je buvais un verre avec les Rolling Stones et nous étions montés sur scène en se donnant des noms dingues d'animaux. J'avais trouvé ce nom de Boris, pour une araignée, en pensant à Boris Karloff.[206] »

Karloff est un tragédien rendu célèbre pour ses rôles de Frankenstein. «Boris The Spider» reste enthousiasmant par son climat fantastique et inquiétant, grâce à la voix d'outre-tombe de John et à sa montée chromatique de basse; phénomène expressionniste très habile pour simuler un arachnide: «Regarde, il rampe sur mon mur. Noir et velu, minuscule. Maintenant il est au-dessus de ma tête. Suspendu par un fil. Boris l'araignée. Il saute sur le sol. Se dirigeant vers la chambre. Peut-être est-il aussi effrayé que moi?[207] » S'ensuit un bruissement aigu des voix de Roger et de Pete pour désigner la répugnante bestiole. La tension harmonique des modes mineurs est saisissante.

Quatre chansons de Pete Townshend complètent l'album. «Run, Run, Run» est anecdotique mais suffisamment énergique pour faire l'ouverture. Au départ, elle était destinée au groupe The Cat, alors produit par Pete sur le label Reaction. «So Sad About Us» est une ancienne composition, difficile vocalement et proche des Beatles. À force de louper les chœurs, le groupe ne veut plus jouer ce titre en concert. «Don't Look Away» flirte avec le folklore, et «A Quick One, While He's Away» est le grand œuvre. Une pièce ambitieuse et ludique, narrant les mésaventures d'un mari particulièrement débonnaire face aux coucheries de sa femme avec un cheminot. JE: «Lorsque nous préparions le disque, il manquait douze minutes, aussi Kit Lambert a-t-il demandé à Pete: "Pourquoi tu n'écrirais pas un mini-opéra?" C'est basiquement ce qui s'est passé. Pete avait écrit plusieurs petites pièces, et il a tout regroupé pour en faire ce mini-opéra. Ça ne nous a pas déconcertés. On s'attendait à ce genre de chose.[208] » Désormais ancré dans la parodie et la satire, Pete développe son histoire durant près de dix minutes, chaque épisode étant parfaitement scindé harmoniquement. La teneur est au drame populaire; anachronisme délicieux tant l'image des Who évoque plutôt la profanation que le moralisme. Le titre lui-même est d'une trivialité sans équivoque: «Un petit coup vite fait, pendant qu'il est ailleurs.» L'ouverture est a cappella, dans un registre de chansons de marins: «Son homme est parti, pendant près d'un an. Il devait revenir hier, mais il n'est pas là.[209] » L'acte II narre

l'inquiétude et la solitude de la jeune femme éperdue dans la ville. L'acte III est un cri du cœur des quatre angelots: «Nous avons un remède. Tu apprécieras. Pas besoin d'être triste. Il a seulement du retard. Nous t'offrirons des fleurs. Ça aide à passer le temps. Nous lui donnerons des ailes d'aigle pour qu'il vole vers toi.[210] » L'acte IV est celui d'Ivor, un vieux cheminot qui se présente à la jeune fille avant de l'emmener chez lui pour quelque réconfort charnel. Enfin, les deux derniers actes et le retour du mari donnent lieu à de cruels aveux et au magistral pardon. Les choristes, les yeux embués de larmes, chantent à quarante reprises le mot violoncelle. JE: «On voulait absolument mettre du violoncelle sur ce titre, mais Kit nous a dit que ce n'était pas la peine. Alors on a chanté: "Violoncelle, violoncelle…"[211] »

«A Quick One, While He's Away» est d'une telle envergure que des auteurs consacrés, comme Paul McCartney, se montreront particulièrement élogieux. PT: «C'est devenu la pierre angulaire de tout notre travail. McCartney avait trouvé ça fantastique. Il m'a avoué plus tard que ce morceau avait aiguillé les Beatles vers les albums concepts.[212] » «A Quick One, While He's Away», l'opéra de poche, célébré par le milieu musical comme un événement conceptuel majeur, fera de Pete Townshend l'un des trois auteurs et paroliers les plus influents du moment. Les Who se retrouvent définitivement associés aux Rolling Stones et aux Beatles dans la sainte trinité du rock anglais.

Wild Thing

L'album – baptisé *A Quick One* – est distribué le 3 décembre, simultanément au nouveau single de Pete, «Happy Jack». Alan Aldridge, le graphiste de l'album, a dessiné les musiciens dans des couleurs chatoyantes, tenant des instruments aux perspectives démesurées. Depuis «My Generation», on considère les Who comme étant les premiers à avoir parlé de drogue dans une chanson. Leur goût pour la musique hallucinatoire – de «Circles» à «Disguises» – se croise avec le «Tomorrow Never Knows» de John Lennon comme les prémices d'une ère esthétique bientôt bouleversée par le LSD. Enfin, leur souhait d'échapper à toutes les modes trop codifiées, des Mods au Pop Art, les pousse à chercher ce qui n'existe pas, à se différencier au point d'entraîner un nouvel élan. Fin 1966, les Who sont sapés comme des dandys. Look aristocratique XIXe siècle pour Roger, prince-de-galles ou manteau de fourrure pour John et Keith, costume de fils de parlementaire désœuvré pour Pete, ou panoplie rococo – veste brodée de satin, jabot et frous-frous réalisés par son amie Karen. Ils sont sûrs de leur rôle au sein du psychédélisme naissant.

Les Who ont achevé l'année 1966 hilares pour certains, simplement satisfaits et heureux pour d'autres. Avant même les sessions de *A Quick One,* l'humeur était à la réconciliation. Au Danemark, en octobre, Pete répondait aux questions sur les émeutes catastrophiques d'Aarhus survenues l'année précédente. «C'était notre plus grand concert, réaffirme-t-il. Nous n'avons rien joué du tout, et ça a quand même tourné au chaos total.» Et Keith de dédramatiser par l'une de ses répliques

cinglantes: «Nous voulons maintenant aller plus loin dans l'extase, non plus seulement en détruisant les instruments. Nous allons les reconstruire![213] » Roger, sur scène, improvise un préambule tandis que Pete s'accorde: «Bonsoir, Mesdames et Messieurs. Je suis content d'être là et je pense… Euh… Je pense que je suis un bon garçon.[214] » Quelques minutes auparavant, le groupe était coincé à l'extérieur du théâtre, bloqué par la foule, alors que les musiciens étaient partis en balade avec deux membres de leur fan club. Dans les loges, alors que Roger se coiffe et s'aplatit soigneusement les cheveux, Keith lui offre dorénavant une danse rituelle, tandis que Pete interprète le dieu Pan.

Jamais les choses n'ont paru aussi plaisantes pour les musiciens. Sur la route depuis 1963, ils n'ont jamais pris le temps de bien se connaître en dehors de quelques fêtes et beuveries d'après-concert. Roger est de plus en plus paisible. Pete bénéficie d'un peu de recul sur l'énorme succès qui s'est abattu sur lui depuis deux ans. John est plus à l'aise depuis qu'il se sent une âme de compositeur. Et Keith met en scène toutes ses bouffonneries. Ses mimiques durant l'enregistrement de «Happy Jack» ont été telles que personne n'a pu finir la prise sans rire. Keith a alors été condamné à jouer dans la cabine des techniciens, avec l'interdiction absolue de regarder les autres. Peu avant la coda, il surgira derrière la vitre pour faire une horrible grimace, et Pete l'interpellera en lâchant: «Je t'ai vu!» La chanson est publiée avec cette stupéfiante remontrance. Parfois, Keith apparaît lors de séances photos dans un costume du comte Dracula, et il continue toujours de se livrer aux pires excentricités dans les loges. Coincé par une journaliste du *New Musical Express* alors qu'il déjeune dans un restaurant de Soho, il répond miraculeusement avec sérieux aux questions: «Le disque sortira le mois prochain et il sera plein de surprises. Il est suffisamment progressif pour que l'on parvienne à briser l'Amérique dans les six mois à venir. Pour l'instant, on est seulement vendu là-bas dans les endroits où il y a des émeutes raciales.[215] »

La seconde tournée en Suède est plébiscitée de bout en bout, comme la première apparition en Allemagne. La version en play-back de «I'm a Boy» au Beat Club de Brême est bâclée, ce dont le groupe se moque royalement. Les concerts – seuls événements majeurs pour les musiciens – de Sarrebruck et de Cologne sont des triomphes. Idem pour l'excursion en Écosse durant le mois de décembre. Les Who travaillent désormais avec leur propre ingénieur du son, Bob Pridden, une sécurité indispensable puisque leur son et leur volume hors du commun sèment parfois la panique chez les sonorisateurs locaux. Bob Pridden: «J'avais juste bossé auparavant avec John Barry, et c'était vraiment calme. Je savais de quoi étaient capables les Who, comme la destruction du matériel. J'avais peur, mais ils ont été très sympa et le premier gig a été tranquille. La suite a été un challenge permanent, une expérience incroyable.[216] » PT: «La raison pour laquelle nous jouons si fort est que pas mal de gens tendent une sourde oreille à ce que nous faisons. Le problème n'est pas de savoir si c'est bon ou mauvais. […] Le volume est quelque chose de fantastique. La puissance et le volume.[217] » L'intensité sonore répond en fait à un souhait primordial: créer de véritables sensations vibratoires pour le public et pour soi-même. Ressentir physiquement la puissance du volume de son instrument modifie immédiatement l'approche et le jeu, de même qu'en étant frappé au cœur par un énorme son de basse, on attache un peu plus d'importance à ce qui se passe sur scène.

À l'époque, personne ne dégage autant de puissance que les Who. Personne…

sauf Jimi Hendrix, l'anonyme Black avec qui John a croisé le fer sur scène. Aussitôt, il raconte à Pete sa découverte d'un guitariste exceptionnel. Il ne sera pas le seul à crier au génie. Chas Chandler l'a pris sous son aile, et le jeune homme très timide et discret, après avoir loupé bon nombre d'occasions par manque d'opportunisme, s'est forgé une assez solide réputation en jouant dans les clubs londoniens. Un soir, intrigué, Pete va le voir: «Ça m'a détruit. Ça m'a complètement et absolument détruit. J'étais content d'être vivant et je me suis retrouvé horrifié. Il ravivait cette musique black, le rhythm'n'blues. Il arrivait et c'était là. Il était très conscient de ce qu'il faisait. C'était un mec qui avait tourné avec Little Richard et qui déboulait en Angleterre avec une sorte de rock très dur; sa propre musique, avec beaucoup de fraîcheur.[218] » Hendrix est l'incarnation parfaite de cette puissance tellurique que Pete Townshend invoque dans le chaos final de «My Generation». C'est un animal musical total. Une sorte de mirage charismatique pour tous les musiciens. Le moindre de ses gestes est musical, le moindre de ses sourires et de ses regards. Son personnage dégage à la fois la meurtrissure du blues et la colère d'un rock que seuls les Who auparavant pratiquaient. Et contrairement à Pete, la stature et la gestuelle sauvage de cet improbable héros sont totalement innées. Elles apparaissent comme un révélateur de l'arrogance puérile des autres praticiens. Pete mettra deux années avant d'avaler ce douloureux affront. PT: «Ça a modifié mon emphase. Comme pour pas mal de gens à l'époque, je suppose, et même pour Eric Clapton. C'était aussi étrange pour lui que pour moi. Nous sommes au moins allés voir dix fois Jimi ensemble.[219] »

Jimi Hendrix n'est pas le seul phénomène à prendre alors de l'importance. À la Roundhouse, pour l'inauguration du nouveau journal underground *International Times* subventionné par McCartney, les Who se produisent en compagnie de Pink Floyd, un groupuscule intello échappé de l'université de Cambridge. Ils semblent prêts à donner une définition bien plus étrange encore du psychédélisme que tous les préceptes émis jusque-là. Avec leur démarche inflexiblement cérébrale, ils se feront aussi quelques ennemis. Mick Farren: «Ils jouaient une musique qui avait l'air d'un solo de guitare par les Who. Seulement, c'était un solo sans texte pour aller autour, comme un sandwich sans pain.[220] »

En l'espace de quelques mois, grâce à l'impulsion du Pink Floyd et de Soft Machine, le milieu psychédélique et hippie s'approprie la mode londonienne. En janvier 1967, Pink Floyd adopte le light-show (des projections d'images saturées et surréalistes) et abandonne la scène du Marquee pour signer chez EMI. La population de Soho et du vieux Londres se transforme irrémédiablement. Elle n'a plus rien à voir avec les Mods. Les rues sont envahies par une population toujours aussi hédoniste mais bien plus hétéroclite, privilégiant les vêtements orientaux (chemises indiennes, vestes afghanes, etc.). La singularité entre hommes et femmes ne passe résolument plus par la longueur des cheveux. Les clubs proposent des happenings. On y boit du thé en écoutant des ragas. Une frange universitaire est directement responsable de ces modifications comportementales sans précédent. Elle est liée généralement aux facultés d'histoire, de littérature et d'arts, véhiculant des idées très libérales, pacifistes et mondialistes: une totale désobéissance civile, jugée irresponsable et socialement pervertie par le gouvernement conservateur. La répression contre l'usage de stupéfiants devient une arme de représailles. Le premier 45 tours de Pink Floyd, «Arnold Layne», est interdit d'antenne pour son évocation trop claire du monde des drogues. Des brigades spéciales tentent d'infiltrer les endroits à la mode pour enquêter. Aux

États-Unis, et particulièrement sur la côte Ouest où ce mouvement prend le plus d'ampleur, les forces de l'ordre en sont à imposer le couvre-feu, comme à Los Angeles. La CIA est sur le pied de guerre.

Pour la première fois, les Who sont dépassés par cette avalanche esthétique. Leur aspect dandy se confond avec celui de Procol Harum, des Troggs et de jeunes chanteurs en devenir comme Marc Bolan et David Bowie. Ils n'incarneront plus une tendance extrême. En concert, Syd Barrett fait fureur avec son visage d'enfant, les yeux cernés de kohl. D'un point de vue musical, la tendance est également très évolutive. Les Who, qui cherchaient à briser le carcan traditionnel des chansons en proposant une composition de neuf minutes, voient d'autres groupes jouer des compositions de trente à quarante minutes. Aux États-Unis, les Mothers ont réalisé un opéra loufoque baptisé *Brown Shoes Don't Make It,* enregistré avec un quatuor à cordes et une section de jazzmen. Ils jettent des légumes avariés au public. À Los Angeles, Jim Morrison et les Doors proposent une longue suite apocalyptique: «The End». En guise de surenchère, Keith Moon propose de peindre Roger sur scène. Mais l'humeur n'est plus à la plaisanterie, et Roger, flippé par son statut de tête de turc, n'a plus l'humour qu'il lui faudrait en pareille occasion. Quant à Pete, il va céder à une véritable paranoïa, ne sachant plus comment se situer musicalement. Les choses vont bien trop vite.

Pour la troisième fois, les Who sont contraints d'abandonner leur projet de tournée aux États-Unis. Leur second disque, comme le précédent, n'est pas distribué là-bas. La frileuse compagnie Decca a conservé les pleins pouvoirs pour toute importation sur le sol américain. Allen Klein, qui ne sait plus comment procéder, parait inefficace dans ce qui ressemble bien à une opération de sabotage orchestrée par Shel Talmy. Les Who font le voyage jusqu'à New York pour essayer d'arranger les choses et provoquer chez Klein un sentiment plus audacieux. PT: «Il a essayé de se faire la main sur les Who, son ballon d'essai dans le rock. Ce que je veux dire, c'est qu'il a craché sur les Beatles et sur les Stones. Dieu sait comment on a réussi à s'en tirer. On est allé le voir avec notre avoué, un personnage austère, conservateur, tout à fait le genre Edward Heath. Il a jeté un regard à Allen Klein et nous a dit: "On s'en va." Alors, on a mangé son caviar, jeté un coup d'œil à la statue de la Liberté depuis son yacht, chié dans ses toilettes, et on est revenu en Angleterre. C'est aussi à cette époque qu'Andrew Oldham a voulu se charger de notre management. La dernière fois que j'ai vu Shel Talmy, il se frottait les mains face à notre *succès*.[221] »

Avec cinq titres classés dans le Top 10 anglais en moins de deux ans, les Who sont le phénomène potentiellement le plus lucratif depuis les Beatles et les Rolling Stones. Le massacre de la promotion américaine n'en est que plus pitoyable. Ni «Substitute» ni «I'm a Boy» ne sont entrés là-bas dans les *charts*. Seul «The Kids Are Alright» a atteint la 85e place au *Cashbox*!

Aux États-Unis, «Happy Jack» est distribué au hasard. Ce single humoristique n'a pas la prétention des précédents titres. Un clip parfaitement saugrenu est même réalisé pour l'occasion. Les Who jouent quatre malfrats imbéciles lors d'un braquage. Roger fait le guet en tentant de jongler avec un penny. Keith et Pete essaient de percer un coffre, et John découvre un gâteau à la crème en fouillant un secrétaire. La suite est une délirante bagarre avec le gâteau, interrompue par l'arrivée d'un policier. Le véritable thème de «Happy Jack» narre toutefois les

mésaventures d'un âne vadrouillant sur une île. PT: «Quand j'étais gamin, mon père m'avait emmené sur l'île de Man où il faisait la saison avec son groupe. Je me souviens avoir énormément joué sur la plage auprès d'ânes qui vivaient parmi les dunes.[222] » L'un d'eux, surnommé Jack par les enfants du village, aura semblé insensible à leurs brimades – hormis lorsque les gosses entreprendront de l'enterrer vivant. Cette chanson est construite comme un petit conte innocent, barcarolle cynique et sinistre bercée par les motifs espiègles de Keith sur ses toms. La cohésion réside ici dans la maîtrise de la dynamique – parabole de pulsions criminelles latentes. «Happy Jack» atteint la 3e place des ventes en Angleterre, et l'Amérique, enfin intriguée par ce groupe capable de pondération, se laisse enfin séduire: 24e place au *Billboard*.

En janvier, Lambert, Stamp et Pete décident d'immédiatement profiter de cette ouverture américaine et de s'y autoproduire sur scène. Ils veulent louer pour neuf soirées consécutives le vieux théâtre de la RKO, à New York. Les programmateurs les engagent finalement pour un plateau éclectique, parmi d'autres têtes d'affiche. Il doit s'agir d'une unique opération de séduction. Kit, harcelé par les créanciers, met fin à la collaboration avec Stigwood pour créer le label Track et s'improviser producteur. Les Who délaissent donc Reaction, et Pete persuade immédiatement Kit de signer Jimi Hendrix.

Jimi Hendrix provoque pour l'heure un véritable séisme à Londres. Il est adulé par l'intelligentsia artistique. Son look impérial, notamment grâce à cette veste de hussard achetée aux puces de Paris, ajoute une touche fatale à son irrésistible apparence. Pete, Karen et Eric Clapton le suivent de concert en concert. Ce sont des fans inconditionnels. Les critiques, éberlués, analysent le phénomène par un jeu de comparaison avec le seul groupe jusque-là capable d'une même puissance sauvage: les Who. Christian Lebrun: «Peter Townshend et ses copains ont libéré le rock et lui ont permis de tirer pleinement profit des progrès techniques, en lui donnant, en outre, une nouvelle esthétique. Ils ont inauguré une ère dont Jimi Hendrix deviendra le maître.[223] » Tous les observateurs s'accordent pour associer la violence d'Hendrix à celle de Townshend, mais face à ce nouveau qui joue de la guitare avec les dents, l'apanage technique de Pete semble dérisoire. Roger le sauvera: «Pete pouvait aller sur scène avec un micro et deux cordes montés sur un morceau de bois et faire du bon boulot. Il n'avait pas spécialement besoin d'une guitare.[224] »

À l'heure où Pink Floyd est sur le point d'accaparer l'image psychédélique auprès des jeunes, et où Track fait paraître le premier single d'Hendrix, «Hey Joe», le fragile piédestal des Who semble s'effriter. Le début d'année 1967 est une sorte de firmament pluridirectionnel. Eric Clapton et les Cream prennent de plus en plus de place. Les Beatles, eux aussi en grand danger, viennent de sortir «Penny Lane». Procol Harum exploite un filon classique avec un énorme succès, et l'exportation américaine commence à prendre une sérieuse ampleur avec l'arrivée des Monkees, des Doors et de Love. L'album *A Quick One,* au Royaume-Uni, n'a pas dépassé le Top 20 des meilleures ventes de 33 tours, derrière les Animals, Small Faces, Spencer Davis et bien d'autres. Pire, les prétentions financières des Who en concert ne trouvent plus preneur. Puisque les autres jouent pour moins cher, Kit est contraint de revoir les cachets à la baisse. De 300 £ par soir, ils retombent à 60 £. La concurrence est impitoyable et les nerfs de Pete sont à fleur de peau. Un soir où il s'énerve sur scène après Roger, celui-ci le

remet à sa place d'un coup de micro sur la tête.

Le 29 janvier, le Jimi Hendrix Experience joue en première partie des Who au Saville Theater. Lennon et McCartney délaissent leurs sessions studio pour assister au concert (Nda. Ils enregistrent alors *Sgt Pepper Lonely Hearts Club Band*). Hendrix est très lyrique et concentré. Pour avoir déjà vu les Who sur scène, il est inquiet à l'idée de se confronter à eux. Il ne fait pas de surenchère et laisse la place tout de même brûlante aux Who, à leur tour lyriques et concentrés. Aucun matériel cassé, pas de fumigènes. Le final n'est plus «My Generation» mais «A Quick One, While He's Away». Keith fait bien le mariole sur «Barbara Ann», mais l'humeur est à la droiture et à un respect chirurgical des compositions. Pete soigne ses riffs en picking, et ses chœurs sonnent comme jamais auparavant. Seul John s'abandonne à ses histoires d'épouvantes et mutile des poupées miniatures. Le show soulève l'ovation. L'émulation entre les deux groupes sera constructive, comme est déjà probante leur complicité artistique.

Pour la presse et les fans, l'affrontement entre Hendrix et les Who doit être aussi spectaculaire que sanguinaire. De multiples articles parlent de rivalité, de bataille… L'inverse va se produire. Pete prend ouvertement la défense de Jimi face à ses détracteurs. La plupart dénigrent le son très violent du 45 tours «Hey Joe». (Nda. Les premiers acheteurs ont craint pour leur matériel hi-fi, tant la puissance, lors de l'enregistrement, n'a volontairement pas été canalisée.) PT: «Avant, en Angleterre, les gens cherchaient à reproduire sur scène le son qu'ils avaient sur disque. Hendrix essaie de saisir sur ses enregistrements toute l'excitation à laquelle il parvient sur scène. Il inverse le processus: l'imperfection, l'excitation d'une performance *live* et spontanée sont en fait meilleures qu'un son bien réglé. Souvent, un son médiocre atteint mieux le public qu'un bon son.[225] »

Au mois de février, les Who tournent en province. Leur show a renoué avec la sauvagerie d'antan, sauf à Leeds où Pete, en panne d'essence sur l'autoroute, contraint les organisateurs à annuler le concert. En mars, une brève tournée de quatre jours est pour la première fois organisée en Italie (Rome, Bologne, Turin et Milan). Puis arrive le moment de se tester à New York.

Le théâtre de la RKO, dans le populaire et noctambule quartier de Brooklyn, propose un spectacle baptisé *Music In Fifth Dimension*. Murray the K en est le présentateur (le producteur également). Phil Ochs et Simon and Garfunkel sont les vedettes en acoustique. Wilson Pickett et Mytch Ryder assurent un final soul. La partie blues est placée sous l'égide des Hardly-Worthit Players et du Blues Project d'Al Kooper. Les deux attractions anglaises sont les Cream et les Who. Deux jours de répétition et de préparatifs sont prévus pour tous. Quatre représentations quotidiennes sont programmées, la première débutant à 10 h 15 du matin. Les Who doivent à chaque fois jouer deux morceaux. Trois en cas de rappel. Il s'agira de «Substitute» ou «Happy Jack», et toujours de «My Generation» en cadeau d'adieu.

Pour Pete, enfin libéré de l'ombre d'Hendrix, ces neuf jours sont une véritable bénédiction. Son excitation entraîne bien vite Keith à prolonger la hargne instrumentale en une frénésie hallucinante. Le passage des Who, bien que très court, est une totale démesure. Les micros volent, les amplis sont éventrés. Des débris de guitare jonchent le sol et le volume démoniaque de l'ensemble ferait passer les Cream pour un modeste trio de blues – Baker, Bruce et Clapton sont pourtant parmi les instrumentistes les plus réputés à Londres. Les Who veulent

récupérer leurs galons, se battre et infliger des K.-O. en un seul round. À chacun de leurs passages, c'est l'hystérie et le plébiscite. Mais Pete en veut encore davantage. Il terminera le dernier spectacle aux urgences, après avoir reçu sur le crâne la guitare qu'il venait de balancer en l'air.

La furie des Who n'était jamais apparue aussi viscérale. Avec le sort qui est le leur à cette période, leur salaire de misère et leur pauvre conquête de l'Amérique, il s'agit avant tout d'une lutte pour la survie. Pete, en tant qu'auteur, a déjà bouleversé le cours du rock, au moins autant que les Rolling Stones. Il refuse, à vingt-deux ans, d'être de l'histoire ancienne.

À l'heure du bilan, parmi le matériel détruit, on compte cinq guitares, vingt-deux micros, quatre amplis et seize toms de batterie. Stamp et Lambert sont abasourdis, non par la casse, mais par la folie scénique de leurs garnements. Chris Stamp: «Leurs actes créent des émotions de colère, de violence et de bien d'autres choses encore que je ne comprends pas moi-même.» Kit Lambert: «Ils attirent à eux les jeunes déracinés. Ils sont une nouvelle forme de crime armé contre la bourgeoisie.[226] »

En guise de première empreinte aux États-Unis, les Who laissent un cratère. Al Kooper: «Ils ont très vite été placés en fin du spectacle. C'était plus prudent. Le premier soir, chacun s'occupait de ses propres affaires en coulisses. Quand les Who se sont jetés sur “My Generation”, on a senti qu'il se passait quelque chose. Keith Moon cognait tous ses toms et il en avait au moins une vingtaine. C'était la première fois que les colons anglais montraient comment était constitué leur kit de batterie. Il y avait deux grosses caisses que Keith frappait sans s'arrêter pendant vingt minutes. Pete Townshend faisait des bonds en l'air, tournant sauvagement les bras sur sa guitare. […] D'un seul coup. Whaaaack! Première casse. La guitare s'écroulait sur le sol. Whommmmmmmmmmpppp! Elle était en trois ou quatre morceaux mais le volume lui parvenait encore. Soudain, Keith éventrait sa batterie dans un nuage de fumigènes.[227] » Les journalistes sont médusés. Binky Phillips: «Je n'avais jamais rien vu d'aussi fort et brutal. Ça m'a vidé. Ils ont été la parfaite incarnation d'un flash. Ils ont été magnifiques. Derrière eux, un projecteur balançait des images incroyables: tous les quatre fumant des joints dans un hôtel. Les flics entraient et les Who leur balançaient des tartes à la crème.[228] »

Music, Love & Flowers

En quittant le sol américain, Lambert et son équipe ont récupéré un maximum de promesses d'engagements pour l'été suivant. Une semaine plus tard, ils sont en tournée en Allemagne: Nuremberg, Herford, Düsseldorf, Halle, Munich… À Osterlholz, Keith fait sauter son tom basse à trois mètres du sol. Le public est en délire et la presse parle de «fous». John's Children est en première partie. Marc Bolan en est le guitariste. Son look dandy est calqué sur celui de Pete. Le 22 avril sort «Pictures Of Lily», une nouvelle composition de Pete, et bientôt nouvelle

œuvre emblématique de la pop anglaise. Comme le fait Paul McCartney, Pete Townshend truffe dorénavant ses compositions de références à la musique baroque. L'ouverture de «A Quick One, While He's Away» était une émanation directe des chansons à boire contenues dans l'opéra *The King Arthur* d'Henry Purcell. L'orchestration de «Pictures Of Lily» mêle un raffinement de motet avec une ossature rock particulièrement revigorante. Les voix de Roger, de John et de Pete se croisent avec précision, tandis que les accords de guitare battent le pouls de l'ode enchanteresse avec passion et nervosité. Le thème est structuré comme une allégorie: un adolescent clame son idylle avec la photo d'une pin-up. Il vénère le cliché comme une relique sacrée et attend impatiemment la nuit pour prouver sa flamme – un sujet explicitement centré sur l'onanisme qui passera curieusement inaperçu chez les censeurs. Sa seule quête étant de rencontrer cette jeune femme, il sera totalement anéanti lorsque son père lui apprendra que la photo date de près d'un siècle. PT: «Ce jeune n'arrive pas à dormir, alors son père lui donne cette photo. Et lorsque son fils tombe réellement amoureux, il devient inconsolable en apprenant qu'elle est morte.[229] » Au lieu de se moquer des adolescents s'adonnant à la masturbation, Pete privilégie à nouveau le conte cruel avec une subtilité toute personnelle, transformant un thème gênant en une histoire pleine de charme.

La subtilité d'une telle composition révèle une fois encore le caractère pionnier de Pete, qui semble en plus enchaîner les chefs-d'œuvre tous les quatre mois avec une déconcertante facilité. Lui seul s'accuse d'être calculateur et rusé. «Pictures Of Lily», en démontant un tabou, va directement toucher les populations marginales et hippies soucieuses de libertés comportementales en matière de sexualité. Son caractère à la fois mélodieux et triomphateur alimente également la pop anglaise, au même titre que «Penny Lane» considéré jusque-là comme un paroxysme d'esthétique musicale. Face à la concurrence, les Who se devaient de réaliser un tour de force. Pete aura donné l'impression d'y parvenir par simple formalité.

En quelques jours, le single atteint la 4e place des ventes en Angleterre. C'est également un succès européen, couplé avec «Doctor, Doctor», une chanson drôle et amère d'un John qui s'impose de plus en plus comme un soutien véritable. Les deux amis d'école n'avaient plus joui d'une aussi nette complicité depuis longtemps. Leur écriture semble liée encore à leur adolescence commune. «Pictures of Lily» n'est peut-être né que par nostalgie, lorsque Pete aperçut chez Karen une carte postale de Lily Bauliss, pin-up dénudée de l'époque victorienne. PT: «John et moi, on s'échangeait des dessins comme ça au lycée. On allait les acheter dans des petits magasins crasseux… Regarder des dessins cochons, ça fait partie de l'adolescence.[230] » La séquence centrale de «Pictures of Lily», lorsque John sonne la charge au cor dans une simulation orgasmique, est une autre preuve de leur osmose retrouvée. Et Pete n'a pas oublié les brimades de ses parents lorsqu'ils le surprenaient en pâmoison et s'offusquaient de ne pas le voir faire ça avec des filles, comme les autres garçons.

Les récentes et spectaculaires colères des Who sur scène comme l'irréprochable tenue de leur dernier single les replacent immédiatement au rang de porte-parole. Leur tournée en Suède au mois de mai est d'une énergie et d'une violence inouïes. «Substitute», «Run, Run, Run», «Boris The Spider», «Happy Jack» et «My Generation» constituent le répertoire inévitable auquel s'ajoutent

parfois «Bucket T», «I'm a Boy» et le vieux «Summertime Blues». Le délire de feed-back produit par Pete à l'issue de «My Generation» déploie toujours fraîcheur et ténacité. Les décibels et les hurlements de sa guitare semblent jaillir de toutes parts dans un tonnerre fantastique et assourdissant. Et dans son exaltation, Pete fracasse quelques Fender Stratocaster au lieu de ses vieilles Rickenbaker prévues pourtant à cet effet. En Finlande, Pete refuse pourtant de donner son accord pour l'exploitation documentaire d'un reportage réalisé sur scène à Helsinki par la télévision locale. PT: «Franchement, je ne fais pas confiance à la télé finlandaise pour capter notre son *live* ou pour rendre un bon son *live*. Je ne fais même pas confiance à la télé anglaise ou américaine! Je n'ai confiance en aucune télé.[231] » L'argument, prémédité avec Kit, sera un atout majeur pour déplacer les foules aux concerts. Les Who ont considérablement réduit leurs apparitions médiatiques dans ce seul but: transformer leur show en un événement exceptionnel. L'opération est parfaitement réussie.

Tandis que le groupe tourne en Angleterre et cumule les sessions d'enregistrement pour le prochain disque, «Pictures Of Lily» et *A Quick One* sont enfin distribuées aux États-Unis. Le 14 juin, débute une véritable tournée américaine, d'abord au Fifth Dimension dans le Michigan, puis à Arlington dans l'Illinois. Les 16 et 17, les Who sont à l'affiche du prestigieux Fillmore de San Francisco. Le Santana Blues Band assure la première partie. PT: «On jouait deux fois quarante-cinq minutes. C'était du carburant, comme si nous étions revenus au Marquee. On paniquait parce qu'on n'avait pas assez de chansons au répertoire, alors on répétait à l'hôtel. L'amplification était géniale. En Angleterre, c'était toujours d'une grande pauvreté parce qu'ils ne prenaient pas la pop au sérieux comme les Américains. C'était invraisemblable. Les vibrations que l'on ressentait étaient incroyables. Le public veut écouter. Ils veulent écouter ce que tu joues! Au début, j'avais envie de faire une annonce mais je ne trouvais rien à dire et je ne faisais que bafouiller. Tous se sont mis à applaudir. Ils ont compris ce qui se passait. Je n'avais pas besoin de parler, parce que tout est dans la musique.[232] »

L'accueil très chaleureux du public et l'ampleur de celui-ci fait monter la tension au sein du groupe. La peur s'installe et se communique entre les musiciens. Bien sûr, il est hors de question qu'ils ne parviennent pas à séduire le continent nord-américain. Mais, à la différence des tournées en Europe, où les Who jouent en toute sérénité, une sorte de complexe les paralyse lentement dès leur arrivée en Californie. Pete redevient fébrile comme à ses débuts. Les structures flottent parfois comme si le groupe était novice.

À San Francisco comme à Los Angeles, les organisateurs de spectacles, le public et les groupes ont une maturité très affirmée. Les milieux étudiants et intellectuels qui constituent l'auditoire ne sont pas impressionnés par l'esbroufe d'un micro ou d'une guitare malmenés. Pour la première fois, un public attend des Who qu'ils accordent leur conscience avec la leur, et non plus de simples pulsions. Après avoir senti dans la salle ce souffle cérébral, Pete évite de briser sa guitare. Pour la première fois, le public lui-même joue un rôle prépondérant et force indirectement les musiciens à se remettre en question. Mais Pete, en cherchant une interprétation rationnelle dans ses actes les plus sauvages, met en échec tout le processus scénique du groupe.

Durant les deux jours de gigs au Fillmore, un festival d'une ampleur phénoménale se déroule à quelques kilomètres au sud, à Monterey. Le premier

soir, Buffalo Springfield, le Grateful Dead et Simon and Garfunkel ont passionné la foule. Le second soir, c'est au tour de Quicksilver Messenger Service, Canned Heat, Paul Butterfield et Country Joe de donner leur meilleur. Une jeune chanteuse blanche, Janis Joplin, a tiré des larmes à un public venu danser, notamment avec sa version tragique de «Summertime», un extrait du *Porgy & Bess* de Gerswhin. Elle sera la nouvelle égérie des laissés pour compte.

Le festival de Monterey, par ses révélations, ses happenings et son concept, est déjà un énorme succès lorsque les Who y arrivent le dernier soir. 200 000 personnes sensibles au mouvement hippie et à ses revendications de paix et d'amour ont fait le déplacement. La baie offre une aube rougeoyante aux campeurs agglutinés sur le site. L'après-midi, Ravi Shankar a joué de la musique traditionnelle indienne. RD: «Ce fut très important pour nous. Avant même d'y arriver, Monterey était dans mon imagination un événement majeur.[233] » Chris Stamp: «C'était un endroit idyllique réunissant des artistes incroyables comme Ravi Shankar, le Jefferson Airplane, Canned Heat et Janis Joplin. La scène était une véritable image de ce qui serait appelé plus tard l'été de l'amour. Chacun parlait alors d'une voix vibrante, et les vibrations étaient très fortes. Tout le monde était heureux. Les flics locaux avaient mis des fleurs à leur casque. Je crois bien que chaque chose était touchée par la grâce. Nous avons vraiment senti que c'était le début d'un grand mouvement. Ça a changé ma vie. Et celle des Who.[234] »

Connu pour être le premier grand rassemblement pacifiste de la communauté hippie californienne, le festival de Monterey sera également reconnu comme l'une des plus importantes manifestations culturelles de la nouvelle génération musicale. À l'origine, les organisateurs préféraient ne pas convier de groupes anglais – une vieille rivalité autant qu'un problème budgétaire. Kit, en démarchant le Fillmore et en apprenant le déroulement d'un gigantesque festival aux mêmes dates, a eu beaucoup de chance d'obtenir un engagement. Les Who et Jimi Hendrix doivent clore cette fête suprême. Hendrix devait jouer le premier soir, mais lorsque les programmateurs l'ont entendu, ils ont décidé de le mettre en tête d'affiche le dernier jour. Les Who, quant à eux, symbolisent le Swingin' London depuis deux ans, et il n'est pas question de les coincer en début de programme. Les organisateurs pensaient avoir bien fait en plaçant Hendrix juste avant les Who. Mais lorsque Pete apprend la nouvelle, il pique l'une de ses plus grosses colères. «Il n'est pas question que nous montions sur scène après ton passage», gueule-t-il à l'attention de Jimi. «Moi, je refuse de jouer après les Who», explique Hendrix. Au bout de longues palabres, Pete stoppe enfin toute discussion: «Je me moque de ce qui pourra arriver, mais je refuse de passer après Hendrix. Maintenant, démerdez-vous.[235] »

En 1967, aucun musicien ne souhaitait passer après Hendrix ou les Who. Pete et Jimi se côtoient depuis six mois. Ils connaissent parfaitement leur impact scénique mutuel. Leur musique est parmi celles qui atteignent à terme un véritable univers volcanique. Il est donc quasiment impossible d'enchaîner et de reconstruire le même type de cheminement sans risquer la comparaison. Hormis les Cream et les Rolling Stones, personne à l'époque n'est capable de produire une telle masse sonore. En ce qui concerne la colère de Pete, il a de quoi la légitimer. PT: «On était déjà en concurrence déloyale avec Hendrix en Angleterre. Il était sur le même label que nous et, à l'époque, les managers essayaient de créer une sorte de cartel. Chaque fois qu'on jouait, il se retrouvait à l'affiche avec

nous. C'était terrible de se mesurer à un tel génie.[236] »

Jimi Hendrix perd la bataille avec Pete. Il devra jouer en dernier. Mais pour les Who, cette victoire n'a pas évincé le trac qui leur tord les tripes. Dans les loges, Roger est autant inquiet que fasciné: «Le meilleur bœuf que je me rappelle avoir entendu s'est passé sous la scène, là où se trouvaient les loges. Il y avait Jimi Hendrix, Brian Jones, Pete, George Harrison. Eric Clapton était là avec Mama Cass. Tant de monde chantant et jouant, c'était fabuleux. J'ai toujours regretté une chose: que ce foutu matériel d'enregistrement soit sur la scène plutôt que dessous.[237] »

Sur la scène, les Who font leur entrée avec «Substitute». La hargne cache quelques approximations dans la mise en place, un sérieux symptôme d'appréhension. Roger, en plus d'un costume de proxénète, s'est affublé d'un châle de soie et d'une cape multicolore. Pete est déguisé en aristocrate du XVIIe siècle. John et Keith portent des fringues tout aussi excentriques. Les light-shows créent une atmosphère envoûtante. «Summertime Blues» les remet sur de bons rails. La fuzz de Pete crépite furieusement, mais le guitariste a du mal à se contenter du son des amplis. «Pictures Of Lily» et «Happy Jack» se déroulent sans encombre, mais «A Quick One, While He's Away» débute trop prudemment. Le morceau n'est pas simple à interpréter. Keith entend mal les chœurs et hésite à balancer ses breaks. Pete n'est pas très en voix et hurle les derniers couplets en tentant de réveiller le groupe. Enfin, «My Generation» débute dans la folie, mais la guitare de Pete cède trop tôt sous les assauts et l'ambiance, privée des stridences habituelles, retombe trop vite. Roger et Pete quittent la scène laissant John et Keith marteler le rythme. Puis Keith, exténué par son solo, démantèle sa batterie à coups de pied, dans une folie réellement spectaculaire. Pour ce public, qui découvre le groupe, le show est réussi. Les Who, quant à eux, sont très déçus. Pete n'a jamais pu trouver le son idéal avec les amplis locaux. Keith et John ne l'ont pratiquement pas entendu de la soirée. JE: «J'ai haï chaque minute de notre passage. Je devais jouer sur un ampli Vox, et c'était impossible avec ce type d'équipement de trouver un bon son métallique. Puis nous étions joliment morts de trouille à propos d'Hendrix. Surtout Keith et Pete.[238] » Quelques minutes plus tard, Jimi Hendrix entre à son tour sur scène. Il enchaîne ses morceaux avec une force inouïe, dont «Like a Rolling Stone», un signe démoniaque de son appartenance au monde contestataire. «Hey Joe» et «Purple Haze» ne trahissent pas le moindre problème de son. Puis vient «Wild Thing», sur lequel la démesure instrumentale se mue en un rituel païen inimaginable. Sa guitare, hurlante et plaintive, est immolée sous le regard éberlué des spectateurs. Ce show assommera le monde du rock, figurant immédiatement dans la légende des prestations les plus révolutionnaires. PT: «Si j'avais été un guitariste aussi exceptionnel que Jimi, j'aurais certainement détruit ma guitare par amour. Quand il est arrivé à Londres, il était pour moi une incroyable apothéose, une combinaison suprême. Il avait en lui le meilleur de Clapton, le meilleur de Jeff Beck, le meilleur de Buddy Guy, le meilleur de Chuck Berry et le meilleur de moi-même. Tout en une seule personne. Quand on m'a dit que Jeff Beck détruisait sa guitare, cela m'a rendu furieux, mais lorsque j'ai vu Hendrix le faire cela m'est apparu comme un acte naturel et spontané, une offrande. Alors que, chez moi, c'est un geste très égoïste. Je suis très loin d'Hendrix.[239] »

Comme s'il n'en avait pas déjà suffisamment vu, Pete est victime d'une très

grave crise d'angoisse après avoir avalé du STP dans l'avion ramenant les Who en Angleterre. Son trip va durer douze heures de trop – les acides agissent parfois de manière irrémédiable sur le cerveau. Les effets sont alors persistants ou bien provoquent de lourds traumatismes. Le risque est estimé à 1 %. PT: «J'avais le sentiment que même si on m'avait coupé la tête, cette impression horrible aurait duré éternellement; je n'étais plus dans mon corps – j'essayais de m'en échapper. Je ne m'étais jamais rendu compte à quel point ma tête était fragile. Je pensais vraiment être quelqu'un de costaud.[240] » Après cette trouille magistrale, Pete arrêtera toute consommation de drogues dures, appelées alors psychédéliques: leur attrait principal est de modifier la perception des couleurs, de l'espace, du son, des formes… Une aubaine pour stimuler la création. Roger et John ont été suffisamment impressionnés par l'état de Pete pour vouloir arrêter à leur tour. Pas Keith Moon.

À Londres, les Who ont une semaine de vacances. John épouse enfin Alison, alors que le mariage secret de Keith est découvert. Pete donne des interviews dithyrambiques sur la jeunesse californienne: «Haight-Ashbury, le quartier hippie de San Francisco, est super. Les gens sont aimables, tout à fait charmants. Ce n'est pas seulement à San Francisco ou à Monterey que c'est comme ça. […] Tous les jeunes que j'ai rencontrés étaient simplement fantastiques. Aucun d'eux ne désire se battre. Je crois que ce que j'ai appris de plus important à Monterey – en fait aux États-Unis –, c'est que le milieu musical anglais manque d'audace. Il y a tellement de talent en Angleterre, mais tellement peu de gens qui se donnent du mal. J'ai bien peur qu'il nous faille bientôt trouver des choses plus excitantes.[241] »

Ces dénigrements et ces mises en garde apparaissent abusifs aux yeux de la presse. Les Beatles, avec *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band,* viennent de créer un nouveau séisme. Jimi Hendrix lui-même est résident londonien. Pink Floyd définit l'avant-garde technologique… L'Angleterre bénéficie toujours d'un vivier fabuleux. *Disraeli Gears* des Cream et *Their Satanic Majesties Request* des Rolling Stones viennent notamment boucler une année 1967 mythique. Ce qui change irréfutablement, c'est le mobile, l'appartenance culturelle de toutes ces œuvres et de leurs auteurs. L'ensemble du mouvement pop, jusqu'alors préoccupé à définir son propre mal de vivre en même temps que celui des adolescents, est inconditionnellement tourné vers le *flower power* de San Francisco. Les Beatles s'y rendent de façon initiatique, d'où l'influence psychédélique majeure sur leur nouveau disque. Eric Clapton passe la moitié de l'année à vadrouiller entre Frisco et Los Angeles. Les techniques d'enregistrement, les trucages et les effets, en particulier, se diffusent entre les ingénieurs des studios Record Plant à Los Angeles et Apostolic à New York vers la Grande-Bretagne. Les artistes anglais viennent autant s'enrichir d'une idéologie nouvelle que de techniques et de sons nouveaux. Les doctrines bouddhistes séduisent McCartney et Lennon. Leur contact avec le gourou Maharishi sera mûrement réfléchi. Tous consomment du hasch, beaucoup s'adonnent aux acides. Jimi Hendrix boit du LSD au goulot et plane des semaines entières. Haight-Ashbury et les parcs de San Francisco sont un refuge pour des milliers de jeunes marginalisés. Janis Joplin a quitté son Texas natal pour rejoindre cette tribu. Boire du vin est une tradition héritée des vieux beatniks. S'accorder au rythme de la nature est une nécessité vitale, tandis que les militants cherchent à définir une idéologie existentielle parfaite pour des millions de jeunes.

Pete Townshend a la volonté d'intégrer rapidement le mouvement psychédélique américain, mais l'attitude violente du groupe est en anachronisme total avec la démarche hippie. Ses textes railleurs ne coïncident pas non plus avec des vœux harmonieux et pacifistes. Hendrix et Janis Joplin ne sont pas plus hippies, mais leurs messages de survie touchent l'âme. Les Who n'ont pas cette dimension spirituelle, même si Pete cherche dès à présent à lier ses thèmes récurrents dans une dimension planétaire.

Le 27 juin, le verdict du procès de Mick Jagger et de Keith Richards pour détention de drogue tombe avec une dureté implacable: un an de prison ferme pour Keith, trois mois pour Mick. L'affaire remonte au mois de février. Une perquisition chez Keith Richards avait permis à la police de coincer Jagger en possession d'amphétamines, et également Robert Fraser, le directeur d'une galerie d'art de Mayfair, ainsi que quelques amis fumeurs de marijuana – la légende veut que la police ait attendu le départ de l'intouchable George Harrison avant de perquisitionner. Mick Jagger et Robert Fraser sont conduits le jour même à la prison de Lewes. Keith Richards, accusé simplement de permettre à son domicile la consommation de drogues dures, est incarcéré à Wormwood Scrubs.

Dès l'annonce du verdict dans les journaux, la population anglaise est en émoi. Choisir les Rolling Stones pour faire un exemple est très mal perçu. Tous les artistes de l'époque consomment des drogues. Malheureusement, la manifestation de soutien à Piccadilly Circus ne regroupe qu'un millier de personnes. «Des cheveux longs et des minijupes», précisera la presse comme pour déresponsabiliser cette opposition. Parmi eux, Keith Moon hurle qu'on libère Mick et les autres. Le soir même, les Who improvisent une session et enregistrent «The Last Time» et «Under My Thumb». Pete joue les parties de basse, John se trouvant en voyage de noces. Les deux titres sont publiés en 45 tours dès le lendemain matin par Track, avec une annonce en verso de pochette: «Les Who considèrent que Mick Jagger et Keith Richards sont les boucs émissaires du problème de la drogue et protestent contre la sentence sauvage qui leur a été imposée.[242] »

La décision en appel annulera l'emprisonnement, mais le coup de force de la police titillera la paranoïa de quelques vedettes londoniennes. Par leur prise de position très rapide et l'ampleur du soutien accordé aux Rolling Stones, les Who ont réaffirmé leur position de contre-pouvoir comme jamais depuis la sortie de «My Generation». Englué dans le Peace & Love californien, Pete l'avait oublié: leur meilleur rôle se situe dans cette fermeté-là.

Au tout début du mois de juillet, les Who repartent pour une troisième incursion aux États-Unis. Après deux gigs à New York – un engagement au Malibu Beach Club et une apparition au Village Theater de Greenwhich –, le groupe rejoint Herman's Hermits pour assurer leur première partie tout au long d'un périple devant durer jusqu'au 15 septembre. Kit Lambert n'a pas trouvé mieux. Herman's Hermits est un groupe de Manchester fabriqué et signé pour profiter du succès de la Beatlemania. Sans talent particulier, ces types atteignent des scores incroyables en Amérique après avoir établi leur popularité grâce au play-back des shows télévisés. Les Monkees usent des mêmes artifices à Los Angeles, avec néanmoins bien plus de sens artistique. Ces groupes-là doivent plaire à toutes les tranches d'âge, signifier un rock salubre et perpétuer une soumission à l'establishment que les Beatles rejettent désormais. Ils portent

costume et cravate, une coupe de cheveux réglementaire et influent sur la jeunesse avec pondération; une sorte de rêve toléré qui ne doit pas faire miroiter autre chose aux adolescents qu'un bon job dans une banque représentera toujours le meilleur statut social.

Les Who sont parfaitement conscients de tourner avec une bande de tocards. Profiter de leurs excellentes programmations ne les gêne pas non plus. Au lieu de se faire passer pour des opportunistes, ils vont démonter les rouages stéréotypés des pantins et asseoir leur suprématie d'un des plus grands groupes scéniques du moment. «Substitute» est ironiquement le titre d'ouverture. Viennent ensuite «Pictures Of Lily», «Summertime Blues», «Barbara Ann», «Boris The Spider», «Quick One, While He's Away», «Happy Jack», «I'm a Boy» et «My Generation». Après deux concerts, à Portland et à Alberta, avec leurs histoires de coucheries et de cheminots, de branlettes et d'homosexualité accidentelle, les Who ont correctement ravagé la candeur d'Hermits. S'ils ne sont pas présentés comme l'attraction, ils le deviennent sur place. Le public en redemande et Pete fracasse ses guitares sans le moindre état d'âme pour ceux qui vont devoir jouer après. KM: «Nous avions décidé de les avoir, rien ne pouvait nous en empêcher, nous faisions durer le show deux heures s'il le fallait, mais nous ne partions pas tant qu'il en restait un debout.[243] » Peter Novak, le leader d'Herman's Hermits, fera comme si de rien n'était, feignant l'indifférence pour ne pas avoir à admettre l'énorme supériorité de ces collègues. Mais plus les dates passent – au Canada, en Californie, en Utah, en Alabama, etc. – et plus les Who se montrent ouvertement arrogants. Le final avec les fumigènes annonce clairement une fin de soirée. Roger pique les groupies venues pour Novak. Dans les loges, les cinq musiciens d'Herman's Hermits s'amusent à percer des ballons ou bien se jettent des confettis au visage. Keith, lui, peut se foutre à poil et balancer sur les musiciens l'intégralité des plats apportés par les traiteurs. Les comptes-rendus de presse font d'ailleurs une large part aux délirantes incartades scéniques des Who. Pour comble, le présentateur des spectacles annonce dorénavant les Who comme «le groupe le plus explosif d'Angleterre». À Vancouver, 4 200 jeunes réservent leur place. Tout le monde sait pour qui ils sont venus. À Saint-Petersburg, Floride, 5 000 jeunes se déplacent, 6 000 à Madison dans le Wisconsin. Le show devient de plus en plus facétieux et provocateur. À Jackson, dans le Mississippi, John chante «These Boots Are Made For Walking» de Nancy Sinatra, avant que Pete et Keith ne réduisent en miettes leur matériel. Les Who refusent une apparition dans la célèbre émission d'Ed Sullivan, pour la simple raison qu'ils ne peuvent pas y installer leurs propres amplis. Le *Herman's Hermits 67 Summer Tour* devient une marche triomphale pour les Who! 8 000 billets sont vendus à Edmonton, et 7 000 le lendemain à Winnipeg. KM: «C'était une totale découverte. Nous étions durant trois mois avec Herman's Hermits. C'était une situation idéale pour nous. Si les salles n'étaient pas pleines, on ne nous accusait pas, la faute en incombait à Herman's Hermits. On n'avait aucune responsabilité. Et on jouait dans de très bonnes villes: New York, Chicago, Detroit, Los Angeles, San Francisco, Cleveland… Le public était fantastique avec nous.[244] » À l'hôtel, Keith et John se font régulièrement livrer du caviar, du champagne et de la langouste. Sans l'ombre d'Hendrix, sans la moindre concurrence, les Who sont les maîtres de la scène. L'Amérique est conquise.

---

186 Ken Sharp, «The Quiet One Speaks», *Goldmine,* n° 416, 1996.

187 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

188 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

189 Joe McMichael & Jack Lyons, *The Who Concert File,* Omnibus Press, 1997.

190 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

191 Chris Charlesworth, *The Illustrated Biography*, Omnibus Press, 1982.

192 Joe McMichael & Jack Lyons, *The Who Concert File,* Omnibus Press, 1997.

193 *Thirty Years Of Maximum R&B Live*, Polygram Video, 1994.

194 Joe McMichael & Jack Lyons, *The Who Concert File,* Omnibus Press, 1997.

195 *Thirty Years Of Maximum R&B Live*, Polygram Video, 1994.

196 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

197 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

198 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

199 Paroles de «I'm A Boy», Polydor, 1967.

200 Matt Resnicoff, « Failing Your Way To Go», *Guitar Player,* octobre 1989.

201 Joe McMichael & Jack Lyons, *The Who Concert File,* Omnibus Press, 1997.

202 Joe McMichael & Jack Lyons, *The Who Concert File,* Omnibus Press, 1997.

203 Joe McMichael & Jack Lyons, *The Who Concert File,* Omnibus Press, 1997.

204 Joe McMichael & Jack Lyons, *The Who Concert File,* Omnibus Press, 1997.

205 Livret de « A Quick One», Polydor, 1966.

206 Ken Sharp, «The Quiet One Speaks», *Goldmine,* n° 416, 1996.

207 Paroles de «Boris The Spider», Polydor, 1967.

208 Ken Sharp, «The Quiet One Speaks», *Goldmine,* n° 416, 1996.

209 Paroles de «A Quick One», Polydor, 1967.

210 Paroles de «A Quick One», Polydor, 1967.

211 Paroles de «I'm A Boy», Polydor, 1967.

212 Marielle Robinson, « Pete Townshend», *Le Monde de la Musique,* n° 12, 1979.

213 Svante Börjesson, «Danish Tour», *Folkets Report*, 1966.

214 Svante Börjesson, «Danish Tour», *Folkets Report*, 1966.

215 Paroles de «I'm A Boy», Polydor, 1967.

216 Chris Charlesworth, *The Illustrated Biography*, Omnibus Press, 1982.

217 Joe McMichael & Jack Lyons, *The Who Concert File,* Omnibus Press, 1997.

218 Matt Resnicoff, « Godhead Revisited», *Guitar Player,* septembre 1989.

219 Matt Resnicoff, « Godhead Revisited», *Guitar Player,* septembre 1989.

220 «Pink Floyd», *Rock & Folk,* numéro spécial, 1985.

221 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

222 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

223 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

224 Gary Herman, *The Who,* Studio Vista, 1971.

225 *Thirty Years Of Maximum R&B Live*, Polygram Video, 1994.

226 Gary Herman, *The Who,* Studio Vista, 1971.

227 Joe McMichael & Jack Lyons, *The Who Concert File,* Omnibus Press, 1997.

228 Joe McMichael & Jack Lyons, *The Who Concert File,* Omnibus Press, 1997.

229 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

230 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

231 *Thirty Years Of Maximum R&B Live*, Polygram Video, 1994.

232 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

233 *Thirty Years Of Maximum R&B Live*, Polygram Video, 1994.

234 *Thirty Years Of Maximum R&B Live*, Polygram Video, 1994.

235 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

236 *Thirty Years Of Maximum R&B Live*, Polygram Video, 1994.

237 *Thirty Years Of Maximum R&B Live*, Polygram Video, 1994.

238 Ken Sharp, «The Quiet One Speaks», *Goldmine,* n° 416, 1996.

239 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

240 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

241 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

242 «Special Annoucement», *Les Rockers,* n° 2, 1967.

243 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

244 Jerry Hopkins, « Keith Moon Bites Back», *Rolling Stone,* 1972.

CHAPITRE 4

1967-1969

The Who Sell Out

Après une soixantaine de concerts à travers les États nord-américains, la réputation des Who est faite. En tout cas celle que voulaient imposer Pete et Kit: l'un des meilleurs groupes de scène, et le plus violent. Aux États-Unis, où la répression est bien plus autoritaire qu'au Royaume-Uni, de nombreux jeunes gens se reconnaissent dans cette férocité scénique, exactement comme les Mods autrefois. Dennis McCoy est l'un d'eux: «J'avais seize ans et je vivais dans une ferme au cœur de la Californie. Le monde du Swingin' London était bien loin. J'ai d'abord contacté le fan-club des Who en Angleterre et adhéré pour une somme très modique. Par l'intermédiaire du club, je pouvais leur écrire. Ensuite, je me suis abonné au *New Musical Express*, l'un des deux seuls journaux anglais distribués en Amérique.[245] » L'idéologie pacifiste des hippies en Amérique est loin d'avoir touché toutes les contrées.

Jamais les spectateurs n'avaient vu une telle agressivité préméditée, un tel déluge d'effets sonores et visuels décadents. Keith Moon a pratiquement détruit une batterie chaque soir. Pete a libéré plus de décibels diaboliques en deux mois qu'il ne l'avait fait depuis le début de l'année. La concurrence avec Jimi Hendrix est directement responsable de cette surenchère, mais les Who se sont comportés aussi comme de vraies teignes, ainsi qu'ils l'avaient déjà fait lors de leur premier voyage en Scandinavie. Roger omet de demander leur âge aux groupies avec lesquelles il s'enferme dans les loges. Pete est à l'origine du refus de passer au show d'Ed Sullivan, un véritable camouflet. Mais Keith Moon s'est montré de loin le plus dingue. Lors d'une halte à Flint, Michigan, il a voulu fêter ses vingt et un ans – il n'en a en fait que vingt et se trouve en infraction dès qu'il veut consommer de l'alcool! Tous les journalistes et les invités de marque ont été conviés dans un Holiday Inn. Lorsque minuit sonne, le patron de l'hôtel vient prononcer un laïus laconique annonçant la fin de cette fête. Keith lui écrase alors à la figure une belle part de son gâteau. Tom Wright, un ami de Pete engagé comme roadie: «Tout le monde a fait silence dans la pièce, y compris le type en question. La seule chose qu'il faisait, c'était de dégouliner. Mais on ne pouvait pas rire, parce que c'était assez choquant.[246] » Keith Moon, complètement ivre, fait dégénérer la scène en bagarre. KM: «La marque de batterie Premier m'avait fait livrer un gros gâteau d'anniversaire. Quand la fête s'est transformée en engueulade, j'ai pris des morceaux de gâteau et je les ai lancés à la foule des invités. Les gens se sont à leur tour emparés de gâteaux et les ont lancés. Tout le monde était couvert de pâte d'amande, de sucre glace et de fruits secs. Quand le manager est arrivé, le tapis était recouvert de pâte d'amande. Les gens dansaient sans pantalon. Quand le shérif est arrivé, j'étais moi-même en caleçon. Je me suis barré pour monter dans une voiture – une Lincoln Continental –, et dès que j'ai ôté le frein à main, elle a foncé droit dans la piscine. Elle coulait. Et je n'arrivais pas à ouvrir la porte à cause de la pression. J'ai revu toute ma vie défiler comme un flash. Je sais que si j'avais paniqué, j'y serais passé. Il y avait juste assez d'air

en hauteur et j'ai réussi à ouvrir la portière, puis à remonter à la surface. Aux alentours, il n'y avait personne excepté le type chargé de nettoyer la piscine. Et il était furieux: "Comment je vais faire pour nettoyer cette piscine avec toutes les saloperies que vous avez foutu dedans!" Je suis revenu à la fête, trempé et toujours en caleçon. Le premier type que j'ai revu était le shérif, son pistolet à la main. J'ai voulu détaler, mais j'ai glissé sur un morceau de pâte d'amande et je suis tombé par terre, la tête la première. Mes deux dents de devant se sont brisées. J'ai passé le reste de la nuit en cellule. Puis chez le dentiste. Le shérif m'a dit: "Fils, ne reviens plus jamais à Flint, Michigan." Je lui ai rétorqué: "Mon cher ami, je n'y songe aucunement."[247] »

Avec ses incisives sur pivot, Keith rejoint le reste de l'équipe dans la journée pour un concert à Philadelphie. Il laisse pour 24 000 $ de dégâts dans le Michigan – la Lincoln est sérieusement endommagée, comme une demi-douzaine d'autres voitures que Keith a repeintes à l'aide de décapant chimique. Quelques jours plus tard, à Hawaï, il manque encore de se tuer en essayant de faire du surf. KM: «J'étais là devant une grosse vague qui arrivait. J'ai demandé au gars ce que je devais faire, et il m'a répondu: "Ouais, mec, la seule chose qu't'as à faire, c'est d'attendre la vague. Quand elle grossit, tu t'jettes dessus pour glisser à la même vitesse." Parfaitement logique. Quand ce truc effrayant est arrivé, je suis resté deux secondes debout. J'ai été balancé en l'air par la vague, puis submergé. Quand je suis remonté à bord, j'avais une bande chauve sur ma tête et le crâne raclé.[248] » Les aventures de Keith, qu'il soit en tournée ou non, ne relèvent pas toutes de son inconscience. L'issue de certaines farces est aussi très prévisible. À Flint, Keith a commencé à boire dès le matin, puis au début du concert; tout le monde savait qu'il finirait la nuit dans l'un de ces états pitoyables dont lui seul semble détenir le secret. Le plus grave survient le 17 septembre, dernier soir de cette tournée américaine. Les Who font un passage au «Smothers Brothers Comedy Hour», un show télévisé très suivi de la chaîne CBS à Los Angeles. Keith entend frapper un grand coup. Avant de jouer «My Generation», il truffe son tom basse d'explosifs alors que Pete répond aux questions d'un journaliste avec un certain détachement:

«Vous êtes Pete?

– Oui.

– Et d'où venez-vous?

– De Londres!

– Mais d'où?

– De Londres! En Angleterre![249] »

Roger, lui, prétend venir d'Oz, tandis que Keith n'en peut plus d'attendre en faisant le pitre. Lorsque Pete commence à casser son matériel au terme de la chanson, Keith déclenche ses explosifs, mais la charge est beaucoup trop forte. Une véritable déflagration emplit le studio. Une cymbale vole et lui occasionne une coupure à la jambe en retombant. Les musiciens sont projetés en arrière. Les cheveux de Pete s'enflamment et Bette Davis s'évanouit dans les bras de Mickey Rooney. La détonation a partiellement endommagé les caméras, et les spectateurs sont tous choqués. Mais surtout, Pete vient de subir un traumatisme auditif – une perte irréversible de l'ouïe. Avec ce même type de jouets, Keith avait déjà fait sauter les toilettes de l'hôtel Gorham, à New York, simplement pour surprendre John lors de ses exercices au cor.

À l'époque, peu de musiciens sont capables de provoquer des événements

aussi farfelus. Les seuls comparables sont les freaks de Los Angeles. Mais aucun d'eux pourtant, pas même les Mothers, n'atteint toutefois le même type de notoriété. Les Who, la crème de la pop anglaise, continuent d'agir comme de sales gosses, aussi irresponsables qu'irrévérencieux et dangereux. Le public adore les incroyables histoires de Keith Moon, mais les facéties ne sont pourtant pas une trouvaille publicitaire de Kit: seulement une sorte de coup de chance un peu cher payé. Se haïr au sein d'un groupe n'est plus synonyme de singularité. Les membres de Cream et de Traffic se détestent allègrement. Les querelles entre Paul McCartney et John Lennon commencent à se faire sentir. Les frasques de Keith et de Pete seront les seules à vraiment défrayer la chronique dans un registre extramusical. Cette publicité-là sera prodigieuse.

Après une telle débauche d'énergie, les Who rentrent à Londres totalement éreintés et incrédules quant au montant de leurs gains. John, avec son salaire, pensait pouvoir se payer une maison. JE: «On a dû emprunter 100 $ pour rentrer! C'était navrant.[250] » Les bénéfices dépassent les 40 000 $, mais après le décompte des locations de salle, des voyages, des billets d'hôtel et des dettes les plus urgentes à régler, les musiciens touchent à peine quelques centaines de dollars. Si Kit Lambert n'avait pas trouvé un fabricant de guitares prêt à fournir gratuitement Pete en matériel à briser, les choses auraient encore été pires. RD: «Quand nous avons eu notre premier succès "I Can't Explain", nous avons commencé à gagner ce qui était à l'époque une bonne somme, disons 300 £ par soirée. Mais après la première année, nous avions 60 000 £ de dettes. L'année suivante, après nous être crevé le cul au travail, nous avions toujours un découvert de 40 000 £. Le coup le plus dur a eu lieu l'année suivante quand nous avons découvert que nous étions remontés à 60 000 £. Chaque réunion avec notre comptable était ridicule. Nous devions tellement d'argent que nous nous écroulions de rire dans le bureau.[251] »

En apprenant cette nouvelle, Keith règle lui-même ses comptes avec le Holiday Inn de Flint, Michigan. KM: «On a été une trentaine à se cotiser et on a récolté 1000 $ chacun, que l'on mettait dans un chapeau. On aurait dit une cérémonie religieuse. J'ai envoyé le tout avec un petit mot: "See you soon!"[252] »

Immédiatement, le groupe se remet au travail en studio pour terminer le nouvel album. Pete a composé une quantité phénoménale de morceaux et sa motivation ne semble pas touchée, même s'il affiche un réel cynisme. PT: «Pourquoi continuer à travailler? Pour le fric![253] » Après l'événement de Monterey et la tournée fracassante qui a suivi, la notoriété des Who, comme leurs prétentions salariales, remontent en flèche. Les shows californiens ont eu un très fort impact, et la plupart des journalistes prétendent que seul Jimi Hendrix est capable de les surclasser en concert. Pete sent le moment propice pour sortir ce qu'il pense être l'une de ses meilleures chansons: «I Can See For Miles».

Le 14 octobre, sort donc le nouveau tube autoproclamé, couplé avec «Mary Anne With The Shaky Hands» aux États-Unis, et avec «Someone's Coming» de John en Europe. «I Can See For Miles» date de plusieurs mois déjà, mais le contexte présent doit lui conférer tout son éclat. Psychédélisme et effervescence guitaristique éclairent le texte: un règlement de compte amoureux extrêmement virulent. La face B de l'édition américaine est quant à elle un acte de pure provocation à l'égard des censeurs ayant déjà condamné «Pictures of Lily» – certaines radios américaines ont refusé de diffuser cette chanson. Bien sûr, Mary

Anne, avec ses «mains tremblantes», s'adonne au même onanisme frénétique que le héros amoureux de Lily, la pin-up centenaire. Le tout est emballé à la façon d'une chanson de scouts, avec chœurs de premiers communiants. La défiance des Who à l'égard des autorités est explicite, mais le public ne l'entendra pas ainsi. Le single, qui n'est pas le coup de tonnerre espéré, va stagner à la 10e place des *charts* anglais, et à la 9e place aux États-Unis. Une énorme déception. PT: «On pédalait sans parvenir à se brancher psychédélique. J'avais avalé des acides qui me bouffaient tellement de sucre que j'avais dû me faire des injections d'insuline. Je ne comprenais pas comment la violence musicale de Soft Machine, la noirceur du Pink Floyd, avaient leur place dans un monde d'amour et de paix. On a sorti "I Can See For Miles" – j'étais convaincu d'avoir fait un truc énorme – et ça a été mitigé. L'idée que je n'écrirais pas deux fois quelque chose d'aussi bon me rongeait.254 »

La punition du public n'est pas liée au son des Who, mais plutôt à leur absence de références politiques et sociales. Plus le monde des hippies s'étoffe, et plus les références à leur idéologie s'étale sur disque: les délires hallucinogènes sont apparents sur le *Sgt Pepper's* des Beatles, et Hendrix défie franchement les timorés avec *Are You Experienced?* – l'expérience suggérée étant celle d'un trip sous LSD. Ces disques seront respectivement 1er et 2e du classement des meilleures ventes en Grande-Bretagne. Les Rolling Stones parlent d'une liberté sexuelle sans cesse plus aventureuse, et la prise de position politique est à la charge de groupes américains comme Jefferson Airplane. La frange activiste du mouvement *flower power*, les Yippies, multiplie les manifestations symboliques, comme cette marche d'octobre vers le Pentagone. L'action a été menée par deux militants charismatiques, Abbie Hoffman et Jerry Rubin, et même si la police militaire a fait taire ce monde par la force, cette marche reste l'un des plus fameux actes contestataires de l'année.

Puisque les Who ont montré une violence extrême sur scène, le public attend d'eux qu'ils prennent position en faveur des autonomistes hippies, que leurs textes fassent échos au rejet de la guerre du Viêt-nam, que leur colère s'intègre au profit des minorités morales, qu'ils soient des alliés de cœur et d'esprit.

Pete n'a jamais caché ses opinions contre-culturelles ou antisociales depuis 1965. Mais «My Generation» ne suffit plus. Et son refus d'exprimer ouvertement son dégoût des doctrines politiques, religieuses et militaires sera pris pour de la frilosité. Son point de vue est tout autre, en fait, et rejoint celui de Frank Zappa: comment exprimer des points de vue aussi évidents sans sombrer dans une démagogie opportuniste, ce dont beaucoup ne se privent pas. En remettant en question ses principes les plus forts dans sa façon de communiquer avec le public, Pete en viendra finalement à condamner le grand mouvement libertaire des hippies, avant même que celui-ci ne s'effondre. Politiquement, il n'y a qu'à constater quelques-unes de ses déclarations pour savoir quel est son camp. PT: «C'est bizarre comme le mot Viêt-nam s'est domestiqué. J'ai des copains qui ont été déportés d'Angleterre pour toutes sortes de choses, et il y en a un qui a été appelé et tué au Viêt-nam. Sa mère a reçu à peu près 6 $ du gouvernement américain. Il faudrait qu'il se passe quelque chose de vraiment gros pour mettre fin à la guerre. Un des problèmes, avec la Corée, c'est que cette guerre-là n'a jamais été gagnée, n'est-ce pas? Il y aura toujours des jeunes pour se jeter sous les tanks.255 »

La situation devient particulièrement problématique à la sortie de l'album *The Who Sell Out*, en novembre. Les Who ont repris la route des tournées: en Angleterre, avec Traffic en première partie, puis de nouveau aux États-Unis en compagnie d'Eric Burdon & The Animals pour quelques grandes scènes comme le Cow Palace de Frisco et l'Hollywood Bowl de Los Angeles. Lorsqu'ils reviennent, le lancement de leur nouveau 33 tours ne donne rien de fameux. Les prestations télévisées dans des costumes de lords sont appréciées, mais le disque ne se vend pas. Il n'est perçu que comme une grosse farce. *The Who Sell Out* est pourtant bien plus profond et sarcastique qu'il n'y paraît. Le titre, trouvé à la dernière minute, est un coup de patte du leader envers ses détracteurs hippies. Le double sens permet une lecture acide: «Les Who sont des vendus!» En couverture, Pete apparaît torse nu, s'appliquant un gigantesque tube de déodorant sous les aisselles. La légende du dessous n'est pas plus glamour: «Remplacez l'odeur défraîchie des excès par la douce odeur du succès. Peter Townshend en a besoin tout comme neuf stars sur dix. Affrontez la musique avec Odorono: le déodorant qui transforme la transpiration en inspiration.[256] » À ses côtés, Roger Daltrey croupit dans une baignoire de haricots à la sauce Heinz. Au verso, Keith Moon tente d'effacer de la joue une tâche de vin grâce au tube Medac, et John Entwistle pose en Monsieur Muscle, une fille en peau de bête et un ours en peluche dans les bras.

Concevoir une telle pochette s'est révélé une partie de plaisir pour le groupe. Pas la distribution des rôles. JE: «Au départ, c'est moi qui avais été désigné pour me baigner dans les haricots. J'ai dit aux autres que j'arriverais probablement tard à la séance photo. Je pensais qu'ainsi quelqu'un d'autre serait contraint d'y aller, puisqu'il fallait que les haricots soient chauds.[257] » KM: «La séance photo devait avoir lieu à 11 heures, mais j'ai dit à Roger que ce serait à midi. Ce qui fait que, lorsqu'il est arrivé, nous nous étions tous dépêchés de réaliser les autres photos et qu'il n'avait plus le choix. À lui les haricots glacés. Il a dû se déshabiller et se plonger dedans.[258] » Roger en frôlera la pneumonie, et la pochette déclenchera un tollé de la part des commissions de censure.

Une fois franchi ce massacre publicitaire, le disque s'ouvre sur l'un de ces jingles typiques des radios pirates que le gouvernement vient d'interdire, laissant ainsi un quasi monopole à la BBC. L'hommage des Who est très appuyé, d'autant qu'ils ne se privent pas de donner leur avis par le biais d'autres médias. Pete traite les programmateurs de la BBC de croûtons rassis et les accuse de ne pas vouloir aider les jeunes artistes. Roger et John font cause commune. RD: «Quand on a sorti "My Generation", la réaction de la BBC était l'écœurement.» JE: «Lorsque les stations pirates ont été stoppées, il n'y a plus eu d'autre choix que la BBC. C'était le genre d'action *communiste* que pouvait prendre l'Angleterre.[259] »

À la fois par le vœu du soutien et de la nostalgie, l'album est truffé de spots délirants et stupides, surannés et trafiqués par la magie du studio. JE: «On en a fait pleins nous-mêmes quand on était au studio Kingsway, à Londres. Keith et moi, on s'installait au pub d'à côté.[260] » Du swing euphorisant des années 1950 aux grandes orgues pour rallier des ouailles, les clins d'œil se multiplient: les mérites de Monsieur Muscle côtoient ceux des cordes de basse Rotosound, le tout empaqueté par la fictive Radio London. Ces gags – Keith choisit une ritournelle d'entraînement militaire pour vanter la marque Premier, avec laquelle il est sous contrat – sont utilisés comme transitions, créant ainsi un agencement conceptuel

harmonieux. «Armenia City In The Sky», composé par John Keene, le chauffeur et ami de Pete, sert d'ouverture résolument psychédélique. Keith Moon est au chant lead. Des pistes de guitares passées à l'envers jalonnent la chanson sur lesquelles se superposent des contre-chants de cor. Basse et batterie appuient des mesures tranchantes comme des lames de rasoir. «Heinz Baked Beans», de John, est un incroyable résumé du *way of life* britannique. Un petit garçon demande son thé à sa mère, puis un homme le réclame à sa femme, puis enfin un vieillard le demande à sa fille. La tranche de vie passe en cinquante-sept secondes. «Mary Anne With The Shaky Hand», de Pete, succède avec prestance, jusqu'à son irrésistible final saccadé: la bande est volontairement sabotée après un joyeux cortège de maracas et de castagnettes. «Odorono» et «Tattoo» sont très mélodiques. Le premier narre les mésaventures d'une jeune femme à qui tout réussit. Elle est belle, chante divinement, mais se fait plaquer par l'âme sœur peu avant le baiser parce qu'elle n'utilise pas de déodorant efficace. Le second thème est une saynète sur les méandres existentiels de deux frères abrutis: «On causait de c'qui fait qu'un homme est un vrai homme. On savait pas si c'était la cervelle ou les muscles. Not' vieux, il aimait pas notre allure. Y disait qu' seules les femmes portaient les cheveux longs. Alors on a été chez le coiffeur. Après, on a été au gymnase. Et après on a fait tatouer nos bras…[261] » Pete aura beaucoup de mal à convaincre Roger de chanter ça. «Our Love Was», une histoire d'amour contrarié, et «I Can See For Miles», l'amère vengeance, concluent la première face. La seconde est encore presque exclusivement composée par Pete, à l'exception de «Medac», ou comment vaincre l'acné, et de «Silas Stingy», un petit conte sur un vieil avare dépensant toute sa fortune en croyant la protéger et inspiré d'une des nouvelles de George Eliot, «Silas Marner». John Entwistle est l'auteur de ces deux morceaux, dont les musiciens ont découvert les structures tout en enregistrant. JE: «Quand on a commencé la prise de "Silas Stingy", Pete a tout joué en mode mineur. Je lui avais dit que c'était en majeur, mais il a fait tous les accords en mineur. Ça sonnait vraiment bizarre.[262] »

«Silas Stingy» est typique du travail énorme réservé au disque. John apporte la mélodie et les accords. Avec Pete, ils rajoutent trois parties de chœurs. Puis ils placent deux lignes distinctes de cor et d'orgue. L'ensemble est très loin de «I Can't Explain» ou de «My Generation» et sonne comme l'un de ces contes cruels que les enfants adorent. C'est exactement le but recherché. JE: «Les enfants aimaient "Boris The Spider" et les autres chansons que j'avais écrites. Il avait été question de faire un album pour eux avec toutes ces histoires de serpents, d'araignées et de bêtes rampantes. Finalement, mes chansons ont été utilisées comme faces B. Mais j'ai conservé cette image noire qui plaît tant aux enfants.[263] »

Les chansons de Pete sont plus ambiguës. «I Can't Reach You» est une impressionnante remise en question d'un vieillard confronté à un jeune homme. Une sorte de conflit de génération perdu d'avance tant l'amertume forme une implacable mortification. Roger n'est là que pour effectuer les chœurs du refrain. Pour «Relax», Pete est à l'orgue et partage le chant avec Roger. La teneur est au *flower power*, ponctuée d'un solo musclé du guitariste. «Sunrise», une ballade acoustique, plonge un peu plus vers le surréalisme poétique, tandis que le final, «Rael 1 & 2 » est franchement psychédélique – inspiré directement de la légende cosmique raélienne. L'organiste Al Kooper est ici harmoniquement décisif, mais la séance aura semblé placée sous de mauvais auspices. Al Kooper: «Nous avons

enregistré une bonne partie de cette chanson en une seule journée, puis nous avons ajourné la session pour le lendemain à midi. On était pressés de partir parce qu'on était cuits à force de travailler intensément. Évidemment, la bande multipiste de "Rael" est restée sur le comptoir, hors de sa boîte. La femme de ménage est arrivée et l'a mise à la poubelle, sans la vider. La bande est restée là parmi des cendres de cigarettes, des boîtes de soda… Lorsque l'ingénieur est revenu le lendemain, il était horrifié. Les quinze premières secondes étaient endommagées et à refaire. Quand Pete est arrivé, Chris (Nda. Chris Huston, l'ingénieur du son des studios Talent Masters de New York) l'a pris dans un coin et lui a parlé très doucement. Seuls ses derniers mots furent audibles: "Pete, je suis désolé, mais parfois de telles choses arrivent." Townshend a foncé vers la régie. Il a pris les chaises et les a balancées à travers la vitre – approximativement 12 000 $ de dégâts. Il s'est ensuite tourné vers Chris et lui a dit: "Ne t'inquiète pas, Chris… Parfois de telles choses arrivent."[264] »

«Rael 1 & 2 », une quête spirituelle enregistrée entre deux concerts aux États-Unis durant l'été, est une séquence finale trop sérieuse et grave pour que Pete parvienne à garder tout son calme. Mais surtout, il est vexé que les autres musiciens ne s'y soient pas intéressés. PT: «C'est très étrange d'être dans un groupe comme les Who et de sentir que vous êtes dans une étape spirituelle totalement différente de celles des autres. Alors que l'évolution physique est comparable. Nous avons le même corps, nous aimons au même degré l'autopunition, la même musique, nous aimons jouer ensemble, mais notre éthique de la vie n'a rien de commun.[265] » En vérité, Pete n'est pas sûr de sa propre philosophie. L'influence du monde hippie a provoqué d'innombrables remises en question, exprimées directement dans un thème comme «Rael». Mais celui-ci est à l'état d'ébauche, et l'épilogue, n'incluant que sa voix et l'orgue de Al Kooper, semble franchement inachevé.

En ne sollicitant pas son propre groupe, Pete se met en marge et en paiera indirectement le prix. Alors qu'il se plaint d'avoir une pression énorme sur le dos, Keith, John et Roger semblent fuir totalement toute idéologie inhérente à l'évolution des Who. Keith ne pense qu'à jouer. John se préoccupe de ses problèmes financiers et de sa famille. Roger rejette le travail en studio. Pete décide seul de la manière dont les disques doivent être réalisés. Il choisit les compositions de John. Il supervise tous les arrangements et éloigne Keith des bouteilles de whisky. Dans sa manie de vouloir tout contrôler pour produire le meilleur, il se déshumanise autant que le groupe se désolidarise. Avec le temps, ces évidences provoqueront de sérieux regrets. PT: «Dès que la première chanson, "I Can't Explain", est entrée au hit-parade, ce pouvoir que les fans m'accordaient s'est accompagné d'une responsabilité. J'ai considéré les Who comme un office de libération émotionnelle au service des fans. Ça m'a rendu vaniteux, isolé. John Entwistle aurait pu composer davantage si je lui avais laissé un peu de champ d'expression. Mais il n'était pas du genre à se battre.[266] » RD: «Plutôt qu'une espèce de démocratie démagogique, notre force était de reconnaître qu'une seule personne agissait pour le bien des autres. C'est une qualité des Who qu'on néglige trop souvent. Mais il serait malhonnête de ne pas avouer que nous avons souffert de cette situation de monopole.[267] »

Après avoir légitimement joui du succès de ses compositions antérieures, Pete va devoir assumer l'échec de *The Who Sell Out*. L'avenir va montrer qu'une partie du matériel rejeté pour l'album – principalement des titres plus rock,

radicalement moins consciencieux – aurait modifié la facture conceptuelle et cérébrale de l'ensemble, jugé bien plus hermétique que celle des albums précédents. Le choix de Pete de travailler dorénavant en postsynchronisation modifie aussi l'énergie du groupe – qui jusque-là s'était plutôt contenté de jouer collectivement dix fois le même morceau, et de choisir ensuite la meilleure prise. Le leader est, comme les autres, sous le joug du montage irréprochable de *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band.* Et la luminosité de «Sunrise» révèle malgré elle l'homogénéité fade des autres titres de la face B. Quant à l'épilogue de Keith parodiant le final du grand œuvre des Beatles, il a été gommé. Pete s'est également accaparé beaucoup de place au chant lead, sans qu'une quelconque éviction de Roger ne lui traverse pourtant l'esprit. Jouer en power trio est impensable. Ce serait oser affronter le Jimi Hendrix Experience et les Cream d'Eric Clapton sur un terrain soliste inatteignable. Un mois après la sortie du disque, Pete s'est déjà repris. Il fait enregistrer au groupe «Melancholia» – une opposition entre la patine baroque et un rock nerveux, sur laquelle Roger est parfaitement convaincant et mordant. Une demi-douzaine de morceaux enregistrés au préalable et parfois restés à l'état d'ébauche seront pourtant oubliés durant une vingtaine d'années. Certains, comme «Early Morning Cold Taxi», coécrit par Dave Langston et Roger Daltrey, sont typiques du son londonien. Mais Pete n'en est plus là.

Magic Bus

Dès le mois de janvier 1968, les Who sont en tournée en Australie et en Nouvelle-Zélande. Keith fait fureur avec sa double grosse caisse et ses pin-up accrochées autour des fûts. Guitares, micros, amplis et toms volent en éclats. Et Pete continue la surenchère en interview: «Je n'arrive pas à trouver le sommeil tant que je n'ai pas détruit mon matériel.[268] » Le matériel est pourtant resté à Londres pour des raisons économiques. Les Small Faces sont en première partie. À Brisbane, 8 000 fans sont là. L'acoustique est très mauvaise. Le surlendemain, à Sydney, elle est pire encore. Roger ne s'entend pas et les autres attendent «My Generation» pour casser les sous-marques qu'on leur a offertes à cet usage. Le soir, à l'hôtel, Keith et Roger font des folies de leur corps avec quelques jeunes autochtones. Au petit matin, alors que les autres sont ivres morts, Pete va lui-même faire ses courses afin de préparer son petit déjeuner.

Au Festival Hall de Melbourne, les journalistes parlent de cacophonie. Les Who et les Small Faces sont descendus à l'hôtel Sheraton. Le quartier est bouclé par la police, autant dans le but de contrôler les groupies que de surveiller des musiciens réputés scandaleux. Keith Moon et Steve Marriott se trouveront quand même de la compagnie. Lors du voyage en avion jusqu'à Adelaïde, l'équipe de musiciens et de techniciens prolonge la fête, buvant et racontant d'énormes insanités. Certains passagers se plaignent aux hôtesses qui transmettent l'information au pilote. À l'aéroport, la police retient les fautifs trois heures durant. À Auckland, autant qu'à Wellington, la sonorisation est toujours aussi désastreuse. Pete conclue les shows en massacrant à bout de bras des

Stratocaster. La presse est outrée.

En février, afin d’appuyer la sortie américaine de *The Who Sell Out*, les Who tournent sur tout le nouveau continent. Le répertoire est comparable à celui présenté en Australie: «Substitute», «Shakin’ All Over», «Pictures of Lily», «Summertime Blues», «Tattoo», «Relax», «Happy Jack», «I’m a Boy», «A Quick One, While He’s Away», «Boris The Spider» et «My Generation». Aidé par une acoustique correcte, le premier show à San Jose est prodigieux. Les reprises de Johnny Kidd et d’Eddie Cochran sont explosives. John, Keith et Pete prennent d’interminables solos dans «Relax». «My Generation» donne lieu à une joute verbale débridée entre Roger et Pete, avant de plonger dans l’aventure instrumentale coutumière. PT: «Parfois, au plus profond d’un mauvais jour, je veux vraiment ramper et mourir. Mais je réalise ce qu’il y a de magique à être sur scène ensemble. Ce qui est vraiment satisfaisant, c’est qu’on se retrouve toujours en situation dangereuse et risquée. Et c’est sur le risque que prospère le rock.[269] »

Le groupe accumule encore les performances à San Francisco, à tel point que Kit Lambert fait tout son possible pour maximiser les prises de son, afin de pouvoir exploiter les enregistrements. Ceux effectués lors des deux concerts magistraux au Winterland ne seront malheureusement jamais utilisés. Au Fillmore, pendant que Keith s’expose nu dans les loges, Pete assiste au premier concert de la soirée, celui des frères Adderley: deux illustres jazzmen! PT: «J’aime tous les genres, le jazz moderne, surtout Charlie Parker et John Coltrane. J’aime aussi la musique classique et la musique indienne. Tout ce qui est de qualité et dénote de la créativité.[270] »

Paradoxalement, alors que les Who affirment une suprématie scénique en jouant un rock particulièrement dur comparé aux groupes pop psychédéliques du moment, Pete Townshend cherche et puise son inspiration ailleurs. Le jazz lui apporte une richesse harmonique très large, et le classique lui ouvre les voies d’orchestrations extrêmement subtiles. Deux compositions majeures viennent d’être enregistrées grâce à ces influences directes: «Glow Girl» et «Little Billy». Les couplets et les riffs de «Glow Girl» sonnent comme un petit oratorio au milieu duquel Pete balance son déluge de décibels, tandis que l’harmonisation de «Little Billy» est aussi raffinée que les standards des boppers. Ces deux thèmes, caution triomphante des similitudes talentueuses avec un tandem comme Lennon / McCartney, au même titre que «Pictures Of Lily», ne seront pas exploités à leur juste valeur. Pris dans la mouvance des tournées américaines, «Glow Girl» sera oublié et «Little Billy» – à l’origine destiné à une œuvre caritative, l’American Cancer Society – sera immédiatement ajouté au répertoire scénique sans pourtant jamais sortir en single.

Durant le mois de mars, les Who traversent le Canada, le Minnesota, le Michigan, l’Illinois, le Texas, la Floride… C’est sur la route que Roger fête ses vingt-quatre ans. Un nouveau single – «Call Me Lightning» / «Dr Jeckyl & Mr Hyde» – est distribué uniquement aux États-Unis. La face B est encore écrite par John et concerne la double personnalité de Keith, aimable et charmant le jour, surexcité et diabolique la nuit. Ce 45 tours atteindra péniblement la 40e place au *Billboard*. Un véritable flop. Mais si la parabole de John passe complètement inaperçue, il n’en est pas de même pour les facéties de Keith Moon. Tout le monde est d’accord pour reconnaître Keith comme l’un des trois plus grands

batteurs anglais – avec Ginger Baker des Cream et Mitch Mitchell du Jimi Hendrix Experience – mais ses frasques résumées dans la presse à scandale semblent inimaginables.

Keith agit en véritable cinglé. Il jette les télévisions par la fenêtre des hôtels où le groupe réside. Parfois, il casse les meubles et incite les autres à en faire autant. Pete et John obéiront épisodiquement. JE: «J'ai participé à la destruction de chambres avec Keith. Mais je lui en laisse la responsabilité. Parce qu'il voulait assumer ça seul. Pour sauver son image![271] » Le vœu de Keith est désormais de ne jamais quitter un hôtel sans y avoir laissé sa trace. Il peut faire sauter la porte de sa chambre à la dynamite comme à New York, installer des piranhas dans la baignoire ou simplement desceller le lavabo en partant. Il peut également se montrer efficace à l'extérieur et remplir la piscine de grenouilles. La plupart du temps, le groupe est déjà loin lorsque ces coups pendables sont découverts. Parfois, un groom parvient à les stopper in extremis dans le hall. Leurs bagages sont alors conservés le temps de constater l'étendue des dégâts. KM: «Quand je me faisais chier, je foutais tout en l'air. La première fois, c'était à Saskatoon au Canada. Après, il y a eu les Holiday Inn. Quand je m'ennuie, je deviens un rebelle. Je gueulais: "J'emmerde tout le monde, je vais tout péter!" Je balançais la télé, les chaises, la table, le lit… Ha, ha, ha! C'était sans arrêt.» PT: «On n'a jamais été bannis des Holiday Inn. On a seulement été interdits de séjour dans plusieurs d'entre eux. On haïssait les hôtels parce que c'était un composant glacé dans nos petites vies de solitaires. Bien sûr, on appréciait leur confort, leur propreté, le fait de recevoir à manger dans nos chambres. Mais nous étions aussi très jeunes et trop gâtés pour nous rendre compte de tout ça. Alors, parfois, nous provoquions le chaos et c'est le petit personnel qui en souffrait. Je leur fais toutes mes excuses.[272] »

En tournée, l'humeur de Keith ne varie guère. Il peut être soit surexcité ou particulièrement surexcité. John est à l'inverse, consciencieux et affable. Pete est le plus versatile: entre l'euphorie et l'abattement. Et Roger applique les consignes qu'on a exigées de lui après son pugilat de 1966. RD: «Je suis parti de là pour devenir un type très pacifique. Ce que je veux dire, c'est que me battre est vraiment la dernière chose que j'ai envie de faire, car au final personne n'en sort vainqueur.[273] » Au début, les autres l'ont observé comme s'il était malade. Puis, progressivement, ils vont lui trouver le surnom de «Peaceful Perce», avant de finir par subir son influence tempérante. PT: «Roger a été le premier à laisser tomber son *ego trip*. Il était difficile à côtoyer – amical une minute, agressif la minute suivante. On lui avait dit que s'il ne faisait pas d'efforts, ce serait fini. Il a dit: "O.-K., je vais changer." Et il n'était pas trop convaincant. Mais il a vraiment changé. Comme ça! C'était incroyable. Nous avons toujours des discussions intenses. Très proches de la violence. Mais nous avons appris à rire de nous-mêmes.[274] »

Au cœur de leur tournée américaine, les Who se sentent intouchables. La presse assaisonne ses éloges. Après le show de Washington, Jim Hoagland écrit pour le compte du très sérieux *Washington Post*: «Townshend est le guitariste actuel le plus terriblement excitant et talentueux. Par leur jeu, les Who affirment sans cesse un nihilisme abrasif qui est la clé du rock électronique. Leur approche est un creuset de drogue et de musique distordue qui domine la pop d'aujourd'hui. Une approche qui déchire le vieux concept linéaire de la

musique.[275] » Lors des deux soirées au Fillmore East de New York, c'est un autre énorme triomphe. Le bluesman Buddy Guy fait l'ouverture, et la poudrière qui s'embrase après lui est encore noire, même si les petits Anglais ne mesurent pas toute l'étendue des tensions raciales qui règnent alors aux États-Unis. Les shows ont lieu les 5 et 6 avril. La veille du premier soir, Martin Luther King a été assassiné à Memphis, l'un des bastions du Ku-Kux-Klan. La population est en émoi et le blues nègre des Who, «Summertime Blues», comme leur insoumission violente, n'a pas exactement le même sens ici qu'à Londres.

Ce que le public ignore alors, c'est l'énorme gaffe commise par Pete dans l'avion qui devait les déposer en transit à Memphis, peu après l'attentat contre Luther King. Bien sûr, les Who n'étaient pas au courant du drame. Et lorsque l'hôtesse a annoncé que l'arrivée à l'aéroport serait retardée, Pete est tombé à genoux dans le couloir et s'est mis à brailler: «D'accord, d'accord… je le confesse… je vais vous dire où j'ai mis la bombe.[276] » Tout le monde l'a pris pour un véritable pirate de l'air. L'aéroport de Memphis a été évacué et le FBI a cueilli Pete dès l'atterrissage. RD: «On ne savait pas que Martin Luther King venait de se faire descendre – et que son père devait prendre le même avion que nous. Pete n'aurait jamais fait une blague pareille s'il avait su. Mais on comprend l'inquiétude du FBI. Ils ont vraiment fait passer un sale quart d'heure à Pete.[277] »

Après le Fillmore East, les Who enchaînent par Toronto. Les Troggs et le MC5 sont en ouverture. Ils ont ensuite deux semaines de pause puis rentrent à Londres. Pete profite de l'occasion pour épouser Karen. PT: «Je pensais ne jamais me marier, que ce n'était pas nécessaire. Je vivais avec Karen depuis deux ans et c'était bien. […] Quand tu vis avec une fille, tu n'as pas droit à une réduction d'impôts, et si tu meurs, elle ne touche rien. Alors, on s'est mariés. Je voulais que ce soit tranquille, mais bien sûr les familles adorent ce genre de truc. Et aussi bizarre que cela puisse paraître, j'ai passé un des meilleurs moments de ma vie lors de ce mariage.[278] » Tous les deux désirent fonder un foyer, élever leurs enfants dans la paix.

La paix n'est pourtant plus ce qui règne dans le foyer de Keith. En noctambule forcené, il multiplie les fêtes et les sorties jusqu'à l'aube. Tout le monde l'adore, Marc Bolan, Eric Clapton, Joe Cocker, Dave Mason, Steve Marriott, Ronnie Lane, Mick Jagger… Il est la coqueluche de tout le gratin de la pop anglaise. Mais rien de tout cela ne signifie qu'il soit leur ami à tous. KM: «Kim essayait de me faire changer parce qu'elle ne supportait pas qu'on rie de moi. Mais quand t'es clown, tu dois accepter ce genre de choses, n'est-ce pas? Elle me disait sans arrêt de devenir adulte. Eh bien, parfois, je fais des trucs dingues, du genre faire le tour du jardin en Rolls à 80 miles à l'heure. Mais je suis comme ça. Je pensais qu'elle s'y était habituée. Il semblerait que non… Quand je travaillais la nuit, elle ne me croyait jamais. Elle pensait que je prenais du bon temps. Je suppose que j'ai également des torts. Ce que je veux dire, c'est que c'est vraiment difficile de quitter la scène après l'exaltation de la musique et des fans qui hurlent, et de rentrer chez soi pour parler d'affaires de famille, du genre: "Est-ce que les dents de devant du gamin poussent bien droit?" Kim était particulièrement contrariée de me savoir si puéril. Tout le monde a pensé que c'était une bonne blague quand j'ai conduit cette Lincoln Continental de 6 000 £ jusque dans la piscine. Mais ça n'a pas du tout amusé Kim, oh non![279] » Après avoir tenté de canaliser les excès de son invivable mari, Kim finira par renier la nature profonde qui assure à Keith son propre sentiment d'existence. Les tempêtes seront monnaie courante, et cette

désunion sera symboliquement scellée par une bouteille de champagne venue s'encastrer dans le mur de leur salon, un soir de dispute.

Chez lui, John ôte ses bottes et écoute du classique en sirotant un cognac. Quant à Roger, tombé fou amoureux d'Heather, une jeune mannequin, il se fiche bien de quelle couleur sera la tapisserie de son nouvel appartement.

Pour tous ces musiciens, les impératifs de tournée peuvent virer au cauchemar tant ils sont incompatibles avec une véritable vie de famille. À la mi-mai, lors d'une série de concerts en Angleterre, Roger fait des allers et retours jusqu'à Londres afin de pouvoir retrouver sa fiancée. Mais dès le 28 juin, les Who sont de retour aux États-Unis. Les triomphes reprennent indistinctement, au Shrine Auditorium de L.A., au Memorial Hall de Sacramento, au stade de Calgary, à l'Exhibition Hall d'Alberta… Les Who partagent l'affiche avec Arthur Brown, Pink Floyd, Fleetwood Mac et parfois Steve Miller. Près de quarante dates suivront jusqu'à la fin août, période durant laquelle personne n'aura bien sûr le loisir de retrouver sa famille. Très vite, Keith recommence à briser les meubles de ses chambres d'hôtel. En 1968, les managers Stamp et Lambert déplorent toujours 50 000 £ de dettes. Le groupe est contraint de tourner toute l'année, et les albums doivent impérativement se vendre. PT: «On ne faisait jamais de bénéfices, alors comment pouvait-on donner quelque chose à notre percepteur? Ça semble incroyable et pourtant c'est vrai. Ceux qui ne sont pas dans le métier n'ont pas idée de ce que ça coûte de lancer un groupe. Personne n'y arrivait pour moins de 5 000 £, et cela a dû coûter bien plus pour nous. Je ne suis pas au courant pour les Beatles, mais je sais que pour les Stones, il a fallu attendre un bon moment avant qu'ils fassent des bénéfices. Maintenant, ça marche. Mais nous, on arrive à peine à s'en sortir. C'est comme dans n'importe quel boulot. S'il y a des capitaux, c'est facile. Mais nous, on n'en avait pas. On s'est lancé à crédit, et ça nous a coûté très cher. […] Avant les vacances, on avait vraiment le cafard. Presque tout ce qu'on avait gagné devait repartir pour rembourser les dettes, et il ne restait plus rien pour nous. On avait les nerfs à fleur de peau.[280] »

Pour couronner ces difficultés, «Dogs», la nouvelle chanson de Pete lancée en single au mois de juin fait un bide terrible en pointant seulement à la 25e place des *charts*. Paroles et arrangements sont pourtant séduisants: l'aventure d'un snob imbécile, obnubilé par les concours canins, le tout parsemé d'envolées lyriques volontairement pompeuses et d'effets vocaux délirants. Mais la concurrence est impitoyable. Rien qu'en Angleterre, le marché voit l'arrivée du *Electric Ladyland* d'Hendrix, de *Wheels Of Fire* des Cream, d'*Astral Weeks* de Van Morrison et du *Beggar's Banquet* des Rolling Stones. Les Moody Blues, les Small Faces et même Arthur Brown supplantent dorénavant les Who au hit-parade. Les ventes de 45 tours atteignent des chiffres colossaux: «Revolution», «Hey Jude», «Sympathy for the Devil»… Aux États-Unis, les Doors et Janis Joplin font un malheur. Le salut des Who semble ne plus passer que par la scène.

En juillet, ils partagent l'affiche avec Blood Sweat & Tears, parfois avec les Troggs. Leur show est de plus en plus musclé. Le volcanique «I Can See For Miles» est ajouté au répertoire, ainsi que «Magic Bus», une séquence très soul, inspirée d'un groove de Bo Diddley et rythmée par l'harmonica de Roger. Pete continue de briser des Fender. Le 27 juillet, après un choix rigoureux de titres inédits, c'est «Magic Bus» qui sort en édition simple aux États-Unis. Pete avait oublié cette chanson, vieille de trois ans. Seul un groupe anglais, The Pudding,

avait pu l'utiliser, atteignant la 10e place des *charts* en 1966! Les Who atteindront la même place au *Billboard* américain. Le 2 août, au Singer Bowl de Flushing Meadow, dans la banlieue de New York, ils jouent entre les Kangaroo et les Doors. Leur passage est irréprochable. «Fortune Teller», le vieux hit de Benny Spellman, est transformé en rock teigneux, puis ajouté à «Heaven & Hell» de John, une chanson si fulminante qu'elle deviendra une inévitable pièce d'ouverture des shows.

John Entwistle était jusque-là considéré comme un auteur original, mais mineur au sein du groupe. Avec «Heaven & Hell», son statut s'améliore perceptiblement. La chanson est une poudrière que John chante avec une grande maîtrise. Les riffs de guitare s'y abattent avec une hargne de bûcherons fous furieux. Ces trois titres, bientôt indissociables du nouveau son du groupe, sont tous ancrés dans la tradition rhythm'n'blues et rock de la fin des fifties. Plus qu'une passade rétro, ils vont forger un come-back frénétique et un nouveau modèle – le vivier des premiers hard-rockers.

Les efforts des musiciens pour séduire et se renouveler, autant que pour sortir de leur crise économique et retrouver le piédestal duquel ils dominaient la pop anglaise en 1966, sont colossaux. Les querelles d'antan ont fait place à une vraie solidarité. Pete travaille très sérieusement sur un opéra, le soir à l'hôtel. John et Roger se démènent sans compter sur scène. Keith, en dépit de ses frasques, est obnubilé par la force et la qualité des morceaux. RD: «Nos concerts étaient une sorte de défi entre nous quatre: vouloir toujours faire plus fort que les trois autres. Et puis, nous avions aussi un sens inné de la mise en scène. Mais nous n'avions jamais l'impression d'être suffisamment bons. Chacun luttait littéralement avec lui-même pour être encore meilleur, plus puissant. Un concert, c'était comme une virée à moto. On démarrait d'un coup de kick, et ensuite il fallait tenir la route, plein gaz et sans jamais toucher aux freins.[281] » Des spectacles prestigieux se succèdent ainsi, comme à Central Park, au Fillmore West durant trois soirs, au stade de Phoenix, au Civic Auditorium de Santa Monica… L'intégralité du mois de septembre est ensuite réservée aux répétitions et aux sessions pour le nouvel album. Jamais une telle disponibilité n'avait été dégagée pour le groupe, mais Pete ne va pas tarder à faire travailler les autres comme des forçats.

D'abord abasourdi par l'échec de *The Who Sell Out*, Pete s'est remis à la composition grâce aux talents psychologiques de Kit Lambert. PT: «J'ai réagi en abordant le spirituel: à quoi sert la vie? Où allons-nous? D'où venons-nous? L'idée de *Tommy* a émergé.[282] » «C'est Kit qui m'a suggéré un concept étendu, un opéra dépassant les dix minutes de "A Quick One, While He's Away". Mais comment faire durer l'intérêt? Ça semblait ridicule! J'ai commencé par écrire six petites pièces, et ça a été très bien accueilli.[283] » Pendant que Pete planche tout seul chez lui, les autres se reposent. Roger retrouve son égérie. John râle après le manque de royalties qui l'empêche d'acheter un cottage autrement qu'à crédit: «Il y avait tous ces bruits qui couraient sur tous ces dollars que gagnaient les groupes anglais. En vérité, les Américains nous ont sucés à sec. Je me souviens même d'un concert où le type nous a fait payer une amende pour avoir joué trop longtemps.[284] » Quant à Keith, il combat l'ennui en publiant des annonces dans le très sérieux *Times*: «Achèterai très cher un titre nobiliaire![285] » Il profite de la vie, traîne dans les pubs, agrémente toutes les fêtes de sa présence sournoise et délirante, et jamais ne lui vient l'envie de travailler un peu son jeu: «Je ne vais

pas jouer tout seul devant ma glace! La batterie est un instrument grotesque lorsqu'elle est jouée seule. Je ne fais même pas de solo, il n'y a rien de plus emmerdant que ça.[286] »

Le 22 septembre 1968, Pete rappelle toute son équipe pour une première session d'enregistrement de ses nouvelles compositions. Chacun a reçu sa maquette au préalable. PT: «Certaines démos étaient si bonnes, en fait, que ça nous effrayait de refaire un enregistrement. Pour "Magic Bus", on ne voulait même pas le faire. Kit a insisté pour qu'on reprenne le moindre petit détail. Finalement, on l'a refait, mais tout à fait différemment.[287] » Pour le nouveau matériel, les choses sont plus difficiles. Les trames harmoniques, les cadences rythmiques sont si liées aux textes que chaque mesure doit être respectée à l'identique. Pour créer dans toute sa démesure une histoire complète, chantée et jouée durant le temps d'un opéra véritable, Pete Townshend a exploité toutes ses formes connues de tensions orchestrales et mélodiques. Son goût pour le baroque de Purcell est mis à contribution, ses découvertes classiques grâce à Kit et au père de Karen, un compositeur de musique contemporaine, seront mises à contribution. La richesse harmonique du jazz ne sera pas oubliée non plus. Le travail se présente ouvertement démesuré.

Il est évident que les Who, immergés dans cette aventure, n'auront pas la possibilité de sortir un album pour l'année 1968. Decca choisit alors de faire paraître aux États-Unis une compilation intitulée *Magic Bus – The Who On Tour*. La publicité du titre est mensongère. Aucune chanson (des faces B de singles pour la plupart) ne provient de concerts. Il s'agit de la plus malhonnête opération orchestrée par Decca, visant directement à flouer le public américain impatient de trouver des enregistrements *live.* En novembre, Stamp et Lambert décident eux aussi de sortir une compilation anglaise. Ce sera *Direct Hits*, qui présente au moins l'intérêt de regrouper les dernières éditions en 45 tours. La promotion de «Magic Bus» est également renforcée. Kit cherche des idées originales pour relancer le single et le groupe. Personne ne trouve quoi que ce soit jusqu'à ce qu'émerge l'idée d'utiliser un véritable bus publicitaire pour traverser Londres. Les projets les plus délirants s'ajoutent alors rapidement, et Keith suggère de récupérer pour la procession un bébé éléphant comme celui utilisé par Blake Edwards dans sa dernière comédie. (Nda. *La Party,* où Peter Sellers, aidé de l'animal et d'une bande de hippies, sème la terreur dans une pompeuse fête du show-biz cinématographique.) Après avoir récupéré un vieux bus français à plateforme arrière ouverte, les Who font leur tournée au pas, sapés comme des Lords et entourés de jeunes filles en minijupe; des animaux de cirque traînant en queue de cortège. Ils sillonnent ainsi le centre (Kings Roads, Regent Street, Chelsea…) sous le regard incrédule des badauds, avant de regagner le siège de la BBC.

Cet acte saugrenu sera leur action la plus symbolique durant l'ère du psychédélisme anglais. Un documentaire est tourné pour l'occasion et le *Melody Maker* commence à parler de come-back. Le réalisateur Tony Palmer travaille sur *Born Under a Bad Sign*, un long métrage sur la scène hip de Londres. Le *Bus Tour* des Who y sera intégré au montage, comme des extraits de concerts particulièrement signifiants et une interview de Pete Townshend et de Kit Lambert. Les autres heureux promus sont Donovan, Jimi Hendrix, Pink Floyd, les Beatles, Cream et les Animals.

Au cœur de l'année 1968, le monde hippie n'est plus seulement l'apanage culturel de jeunes en révolte. À Londres, il apparaît comme le summum de l'originalité dans certains milieux. Une mode excentrique et rigolote. La haute bourgeoisie et divers privilégiés choisissent de s'encanailler sans la moindre notion idéologique. Petula Clark chante des inepties. Une affiche de Mao Tsé-Tung suffit à transformer un appartement en antre activiste. Le message défiant d'Hendrix, *Are You Experienced?*, est détourné pour signifier que quiconque ne fait pas son voyage sous acide est un poltron. Le milieu artistique anglais cumule des fêtes aussi mondaines qu'auparavant.

Pour Pete, fort soucieux de sa propre authenticité existentielle, l'affaire psychédélique à Londres est en train de sombrer en un vaste cirque. Ses prédispositions de commentateur social sont de nouveau aiguisées, bien que flegmatiques. PT: «Je ne fume pas de hasch, mais je suis souvent avec des gens qui en fument. D'ordinaire, je ne fréquente pas les scènes habituelles de tournées, les parties fines ou le genre de chose que l'on voit sur les posters des Faces, mais ça existe autour de moi. […] Je ne dis pas que je reste assis à l'écart comme un bon Dieu de phare au milieu d'une mer déchaînée. Je suis concerné, je suis dedans. […] Ce truc sur l'amour est finalement fondé sur l'agression et la possession. C'est l'avidité et l'incarnation des pires caractéristiques chez les gens. L'amour, ce n'est pas simplement: "Pardonne à ton voisin et sois gentil avec tout le monde." N'importe qui peut faire ça.[288] » Le terrain redevient extrêmement favorable pour les Who, habitués à dénoncer les incohérences sociales les plus représentatives de leur univers. Et pour la première fois depuis son apparition, le rêve psychédélique se sclérose et s'effrite sous l'inconscience des adeptes.

Tommy

Comparée à la déliquescence anglaise, la culture hippie américaine apparaît toujours comme un vecteur dogmatique irréprochable. Mais la foi dans le Nouveau Monde n'est pas plus facile à défendre. Les étudiants de Berkeley ont bien transformé leur campus en une zone indépendante. Les cours y sont effectués par qui le souhaite, sur les pelouses. Dylan et Joan Baez viennent y apporter leur bonne parole. Hendrix y est également apparu au plus fort de la répression par l'armée. Après plusieurs semaines de liberté totale, le secteur a été bouclé. Toutes les grandes cités accueillent involontairement des foules marginales se heurtant à une véritable incommunicabilité. D'autres battent la campagne à la recherche de communautés légendaires, en Pennsylvanie, en Californie, au Wyoming, en Oregon. De nouveaux colons fuyant l'intolérance. En réalisant *Alice's Restaurant*, Arthur Penn mettra l'accent sur la précarité du monde hippie face aux embûches qui se succèdent. Leur combat, désavoué partout par les autorités, semble prendre la teinte de l'échec. Des milliers de jeunes exclus perdent courage. Les drogues dures, comme l'héroïne, commencent à faire des ravages. Alain Dister, journaliste et correspondant pour *Rock & Folk* à San Francisco: «Chaque maison abrite au moins une communauté. Il y a celles où l'on grave ses initiales dans le beurre. Et celles où l'argent est mis en commun dans un

pot accessible à tous. Celles où l'on vit en couple, chacun avec sa chacune. Et celles où l'on ne sait jamais à l'avance avec qui l'on passera la nuit. Celles où l'on prie, en marmonnant des mantras. Et celles où l'on se livre à un savant dérèglement des sens, dans une débauche de pilules, de champignons, de seringues et de sexe. Et bien entendu, on passe de l'un à l'autre, brûlant chaque fois ce que l'on a adoré la veille. Persuadé que, quelque part en route, on aura laissé cette vieille peau qui s'appelle éducation, famille, compte en banque, boulot et mort à crédit.[289] »

Le bouddhisme a fait miroiter aux hippies un rêve suprême d'élévation spirituelle. Les gourous hindous sont vénérés aux États-Unis, et nombreux à réunir des adeptes en castes spécifiques. Il est de bon ton pour un artiste de suivre les doctrines d'un grand sage. En Angleterre, les Beatles ont fait sensation en suivant le Maharishi Mahesh Yogi jusqu'en Inde. Paul Horn, Mike Love, Donovan et la comédienne Mia Farrow ont fait partie du voyage. Tous se sont installés à New Delhi dans un centre de méditation transcendantale au bord du Gange, ouvert par le Maharishi afin d'accueillir les Occidentaux. La belle aventure n'a pas duré. John Lennon: «Il y a eu cette histoire comme quoi il aurait essayé de violer Mia Farrow, ou je ne sais qui, et qu'il aurait tenté d'obtenir les faveurs d'autres femmes. Nous sommes restés éveillés toute la nuit pour en discuter et, au matin, nous sommes allés le trouver pour vérifier si c'était vrai ou non. […] Nous avons foncé sur son bungalow et je lui ai dit: "On s'en va! – Pourquoi?" a-t-il demandé. Et j'ai répondu: "Eh bien, si tu es si cosmique, tu dois le savoir." Il faisait courir le bruit, et ses hommes de main propageaient aussi cette rumeur, qu'il était capable de miracles. […] Il m'a lancé un regard qui semblait dire: "Je vais te tuer, salopard."[290] » Des événements de ce type seront légion, mais la situation générale est alors bien trop floue pour que chacun en tire des conclusions hâtives ou ne se moque ouvertement.

Pete Townshend, entre son Revox et sa console de mixage, travaille le scénario de son opéra: un jeune sourd, aveugle et muet, après avoir été rejeté par tous, devient un mystique adulé. Les premières compositions mentionnent divers épisodes de la vie du héros, mais la structure définitive est très approximative, à l'image des titres choisis pour l'œuvre: *Amazing Journey*, *The Brain Opera*, *Journey Into Space*, *Deaf Dumb & Blind Boy*… KM: «Pete a travaillé sur *Tommy* pendant presque deux ans, écrivant des chansons par à-coups et nous les proposant comme un puzzle. Quand on s'est retrouvé en studio, c'était toujours un puzzle. Pete nous disait: "Qu'est-ce que vous pensez de ce bout-là?" John ou quelqu'un d'autre arrivait ensuite avec une idée, et progressivement ça devenait un effort collectif.[291] » RD: «Pete arrivait parfois avec une démo à moitié finie. On l'écoutait et on en parlait pendant des heures. On a probablement beaucoup plus parlé qu'enregistré à cette période. On passait des week-ends à essayer d'ex-traire des arrangements musicaux.[292] » Dix versions d'une même chanson seront parfois testées, autant au niveau de la structure qu'à celui du texte. D'abord ébauchées à partir des thèmes les plus singuliers de Pete («Sunrise», «Now I'm a Farmer», «Little Billy», «Glow Girl», «Melancholia» et «Rael»), les compositions se succéderont en atteignant un degré de raffinement très élevé. Et si *Tommy* devient un travail collectif faramineux, c'est avant tout grâce aux efforts de Pete pour se faire pardonner les abus d'autrefois et impliquer réellement ses confrères. «Un mal de chien» selon lui.

Jusqu'à la fin d'année, les semaines passent ainsi, entre le travail en studio, les répétitions, l'écriture du synopsis et les concerts locaux en compagnie de Joe Cocker. Le 10 décembre, les Who sont les amis invités du *Rolling Stones Rock'n'roll Circus*. Il s'agit d'un show pour la télévision orchestré par Mick Jagger et Brian Jones. Les groupes jouent en direct au centre d'une piste de cirque entourée de spectateurs privilégiés, maquillés et grimés pour la circonstance, comme les musiciens. Keith, John et Pete apparaissaient en clowns lors de la parade d'ouverture, au milieu de nains, de jongleurs, de malabars… En Monsieur Loyal, Mick Jagger présente les groupes dont l'apparition est entrecoupée de numéros de trapèze ou de cracheurs de feu. Après le passage des loqueteux et géniaux Jethro Tull, les Who ont le devoir de frapper fort. Ce sera chose faite, notamment avec une version trépidante de «A Quick One, While He's Away». Pete et Keith sont démoniaques. John cumule ses parties de basse et ses falsettos ardus. Roger est enfin décontracté, souriant et confiant. Depuis la virée du Magic Bus, il a pris l'initiative de ne plus torturer ses cheveux naturellement bouclés. Taj Mahal leur succède, puis Marianne Faithfull, puis le Dirty Mac dissident de John Lennon, accompagné de Mitch Mitchell et d'Eric Clapton. Le violoniste classique Ivry Gitlis vient tenir un happening avec Yoko Ono, tandis que les Stones assurent naturellement le final. Mais la fin de soirée sera l'occasion pour Pete et Keith de se faire à nouveau remarquer. Correctement éméché, Pete se coiffe d'abord avec une taie de coussin avant de prendre des poses de gourou népalais et d'enrôler Keith pour une danse sournoise et bordélique.

Lors du montage avant diffusion, Mick Jagger se trouve si mauvais qu'il décide d'abandonner le projet. En vérité, malgré sa présence et son charisme prodigieux, il ne peut cacher sa forme passable et celle de Keith Richards, sans compter l'état de défonce de Brian Jones. Pete sera très déçu: «Le rock n'a rien à voir avec la perfection. C'est une musique spontanée, souvent mauvaise, rauque, dure. Pourtant, le rock remplit sa fonction, à savoir communiquer des sentiments et des idées, ce que l'on a dans le cœur, le plus simplement possible. […] Pour moi, c'est une forme d'art. Quand Mick chante, qu'il le veuille ou non, il communique avec moi, et pour moi c'est de l'art. Certains morceaux des Rolling Stones sont du grand art. Mick Jagger à lui tout seul est du grand art. Bien sûr, il prend un peu trop de cocaïne pour être considéré comme un véritable intellectuel, mais c'est son problème. Qu'il continue de faire du rock, je déciderai pour lui si c'est de l'art ou non.[293] »

Le 17 décembre, les Who organisent une fête de Noël au Marquee. Le groupe Yes assure leur première partie. En janvier 1969, ils enregistrent un tiers de l'album et effectuent quelques concerts en province. L'ambiance est idyllique. Une semaine plus tard, le groupe enregistre l'un des derniers titres de l'album à venir, «Pinball Wizard». Le montage et le mixage équivalant à quatre faces d'un album vinyle s'opèrent ensuite dans la frénésie. Mais Pete finit exténué. PT: «Je n'ai ni une bonne mémoire, ni une bonne technique en théorie musicale. Je ne suis pas non plus très doué pour mettre mes idées au clair. Ça flotte toujours et j'ai du mal à écrire dans ces conditions. Je peux composer deux ou trois morceaux, mais des choses comme "Go to the Mirror" avec sa séquence "See Me, Feel Me" et l'ouverture ont été un cauchemar. Parce que je devais transcrire ça sur partition et que je n'y étais pas préparé.[294] » Les multiples hésitations quant aux structures de certains morceaux, le jeu instinctif et déboussolant de Keith,

révélant d'autres cheminements possibles, les concertations avec John, le défi de révéler une histoire cohérente, tout cela a mis les nerfs du leader à rude épreuve. Enfin, Roger s'est montré très discret, laissant cette fois Pete chanter certains titres sans exprimer de rancœur. Il a lui-même un rôle nouveau et déterminant à jouer dans l'œuvre. RD: «La plupart des chansons de Pete sont comme des petits rôles pour un acteur. Son talent a toujours été d'écrire pour une tierce personne. Il est moins bon dès qu'il essaie d'exprimer ses propres sentiments, il devient vite autocomplaisant. À travers moi, il a décrit la classe ouvrière, je lui servais de modèle et de porte-voix. C'est une fonction que je suis ravi d'avoir remplie.[295] » Lors des dernières étapes du montage, Kit Lambert empêche le groupe d'ajouter des pistes de violon. Pete et John veulent aussi cumuler des parties avec harpe, violoncelle et effets électroniques. Kit affirme au contraire que la force fondamentale est parfaite avec les sessions du groupe seul. Il obtiendra gain de cause, et c'est cette absence d'ersatz qui impressionnera et fera le succès de l'œuvre et de leurs interprètes, autant sur disque que sur scène.

L'ouverture est un premier tour de force. Les séquences qui constitueront des moments clés tout au long de l'histoire y sont associées en medley et savamment liées par des harmonies aux couleurs baroques. Une salve d'accords débute avec ferveur et majesté dans une descente chromatique. Une fois atteinte la tonalité dominante, les accords se parent de différentes teintes mineures et majeures, frôlant comme des fantômes un rêve qui se dessine, grave et profond, par l'entrée de la guitare, puis triomphant avec celle de la batterie et du cor. L'ambiance orchestrale atteint une véritable dimension symphonique et distille des sentiments opposés: puissance et extase exprimées par des cellules rock renforcées par l'orgue, puis retenue mystique par des chœurs suspendus. La fureur d'un gong signifie la fin du premier mouvement et le début du conte, soutenu seul par la guitare survolant comme un feu follet les restes d'un brasier: «Le capitaine Walker n'est pas rentré à la maison. Son enfant à naître ne le connaîtra jamais, le pensera disparu comme beaucoup d'autres hommes. Nul espoir de le voir revenir.» Le feu follet cabriole et cajole les accords comme un enfant le ferait avec ses jouets, jusqu'à ce que le cor introduise soudain la torpeur: Tommy surprend dans la nuit sa mère et son amant lors d'une querelle. Il ne devra jamais savoir ce qu'est devenu son père.

Richard Barnes: «L'incident majeur de "1921" est un mystère. Mais c'est à chacun de se faire sa propre interprétation. Une ambiguïté de paroles est toujours plus efficace que de tout décrire.[296] » Pete lui-même n'est pas sûr du drame que vit le garçon lors de cette nuit. Ce qui est certain, par contre, c'est son traumatisme et la furie de sa mère: «Que faire du gosse? Il a tout vu!» Les ordres fusent: «Tu n'as rien entendu! Tu n'as rien vu! Tu ne diras rien à personne de toute ta vie… Ne dis à personne ce que tu crois être la vérité.» L'enfant, déboussolé, ne parlera plus, n'entendra plus, ne verra plus.

En évitant tous les pièges mélodramatiques, Pete expose la tragédie avec maestria. Les astuces tonales se multiplient, espiègles par le truchement d'accords en picking. Les remontrances et les conseils à l'enfant sont une cacophonie polyphonique des chœurs, fielleux et hargneux, en opposition avec la teneur harmonique symbolisant l'enfant qui retourne calmement vers sa chambre.

L'absence de faits précis est un autre tour de force. La narration exprime directement la vision d'un gamin de cinq ou six ans. Comment pourrait-il

expliquer ce qui le dépasse? Ce qu'il ne comprend pas? La trahison comme le mépris du monde des adultes va bientôt engendrer une incommunicabilité totale, symbolisée par «Amazing Journey»: «Sourd, aveugle et muet, l'enfant est dans une contrée de douces vibrations, étrange comme il se doit. Ses rêves musicaux ne sont pas si mauvais.» Impassible, Tommy est reclus dans un monde secret. Des bandes inversées ondulent, révélant sa perception de la réalité: «La vague brumeuse du délire rampe autour de moi. Je vois tout à coup un grand étranger. Il est habillé d'une robe étincelante et argentée. Et sa barbe dorée flotte presque jusqu'au sol. Rien à dire. Rien à entendre. Rien à voir. Chaque sensation est une note dans ma symphonie.» S'ensuit un délire psychédélique sombre et angoissant («Sparks»). Prise de remords, la mère de Tommy cherche un remède. Ce sera d'abord par l'entremise d'un charlatan et de sa femme: «Elle apporte la vue à l'aveugle. Son père lui a donné de la magie. Chaque fois que nous brusquons un muet, il se met à parler. Elle a le pouvoir de guérir. Juste un mot de ses lèvres et le sourd commence à entendre.» La structure musicale est expressive à souhait. La voix éructe, appuyée par des couperets aiguisés de basse et batterie, en un prêche stupéfiant et totalement inefficace.

Ainsi, les fêtes de Noël se succèdent sans que Tommy n'exprime la moindre gratitude envers ses bourreaux. Le tempo est endiablé. Les chœurs sont ineptes et lourdauds: «Vous avez vu le visage des enfants? Ils sont tellement excités! Ils se sont levés le matin de Noël, quelques heures avant que le soleil d'hiver ne s'illumine. Ils croient aux rêves et à leurs significations. Y compris au ciel généreux. […] Et Tommy, lui, ne sait même pas quel jour c'est! Il ne sait pas qui est Jésus et comment prier. Comment peut-il être sauvé de son éternelle gravité?» Les chœurs s'abattent bientôt comme une sentence. L'enfant, éminemment insensible, est coupable. Sa mère le somme maintenant de répondre à ses attentes. PT: «Il y avait un parallèle avec l'autisme des enfants. Le héros devait être privé de sens et nous révéler nos propres limites à ce sujet. Elles devaient symboliser les nôtres.[297] »

«Cousin Kevin» signifie la fin de l'enfance de Tommy et son entrée dans un monde cauchemardesque d'adultes. John Entwistle est l'auteur de cette chanson, une ballade doucereuse narrant l'énorme avantage que peuvent tirer les esprits sadiques d'un être dénué de toute sensibilité apparente: «Qu'est-ce que tu dirais si je t'enfonçais la tête sous l'eau, pour rire? Si je t'enfermais dehors sous la pluie afin que tu attrapes froid et que tu en meures? Je suis le plus mauvais compagnon de jeu que tu puisses jamais rencontrer. J'enfoncerai des épines sous tes ongles. Peut-être que la brûlure d'une cigarette sur ton bras changera ton expression? Je te traînerai en te tirant par les cheveux, ou je te pousserai du haut des escaliers. Je mettrai du verre pilé dans ton assiette et des clous sur ta chaise.»

PT: «C'est la chanson la plus cruelle que je connaisse. Jamais je n'aurais osé écrire ça, mais je suis heureux que John l'ait composée car elle reflète exactement la cruauté instinctive de l'homme vis-à-vis des plus faibles. J'étais tellement stupéfait et choqué que, tout d'abord, je l'ai refusée. Je suis content d'être revenu sur ma décision.[298] » «Cousin Kevin» est la première étape des sévices multiples que subira Tommy, livré par ses parents aux guérisseurs les plus improbables. La reine de l'acide succède au cousin sadique: «Il faut payer avant qu'on commence. Donnez-nous une chambre. Fermez la porte et laissez-nous un moment. Votre gamin ne le restera plus pour longtemps. Il sera toujours jeune, mais plus un

enfant. Je vais briser son petit cœur.» Dans un délire de LSD, Tommy subit un dépucelage sordide. Pete n'est pas choqué et expose les hallucinations psychédéliques de son héros.

Tommy réchappe de cette aventure pour être laissé aux mains de l'oncle Ernie, un pervers notoire: «Je suis content que tu ne puisses me voir ni m'entendre pendant que je te tripoterai. Ta mère m'a laissé te surveiller. Je vais pouvoir faire ce que je veux. Le pyjama baissé, et la chemise de nuit relevée. Tu ne crieras pas.» John est encore l'auteur de cette séquence: «Il y a plein de gens qui écrivent des chansons d'amour, qui parlent de choses religieuses et sérieuses. Moi, si je sors de mon sac une chanson horrible, qui dérange suffisamment les gens, je suis satisfait.[299] »

Abusé, violé et battu, Tommy demeure toujours hagard et impassiblement hors de la réalité. Sa revanche prend une forme étrange. Mais l'idée d'en faire un champion de flipper est un concours de circonstances. Lors d'une soirée organisée par le journaliste Nik Cohn, un personnage très influent mais peu réceptif à la musique des Who, Kit Lambert et Pete cherchèrent un moyen de s'attirer ses faveurs. Tous les deux savaient que Cohn est un passionné de flipper, et lorsque celui-ci demanda à Pete ce qu'il mijotait ces temps-ci, la réponse tomba presque par provocation. Tommy fut annoncé comme un sportif, champion au flipper. Et Cohn fut emballé! Pete n'avait absolument pas prévu ce genre de scénario, mais il écrira dans la foulée «Pinball Wizard». PT: «Je me suis cogné ce truc en pensant: "Oh mon Dieu, c'est horrible! La pièce la plus lourde que j'aie jamais faite!" J'étais embarrassé, ça sonnait comme une chanson de music-hall. [...] J'ai collé en ouverture le même type de simulation baroque à la guitare que sur "I'm a Boy" et j'ai ajouté ces trucs vigoureux de flamenco. J'ai fait une démo rapide, j'ai foncé au studio et tout le monde a adoré.[300] »

«Pinball Wizard» sert de tremplin pour la seconde partie de l'œuvre. Tommy joue intuitivement et divinement au flipper. Les champions sont anéantis. Le processus de vénération s'enclenche. Les thématiques symphoniques et lyriques reprennent de plus belle. Sa mère et son beau-père décident alors de l'aider à recouvrer ses sens dans le but de n'être pas oubliés dans le succès qui s'annonce. La quête de spécialistes, docteurs et autres psychologues se déroule sur une ritournelle aigre où le piano de Pete fait merveille. L'influence de Purcell est aussi très persistante. Enfin, lorsqu'un médecin prend Tommy sous son aile, l'ambiance devient pompeuse et parodique. Le savant lâche ses certitudes quant au remède, sans que personne n'entende la voix intérieure de Tommy, persistante et suppliante depuis son enfance: «Regarde-moi, ressens-moi, touche-moi, guéris-moi.» La parade du spécialiste reprend de plus belle, indifférente et sans résultats. Devenu une star adulée, Tommy observe continuellement son visage dans un miroir. Lorsque sa mère entre en furie et lui reproche de ne rien tenter pour améliorer son état, elle brise le miroir. Et Tommy, par la perception de sa culpabilité, recouvre soudain ses sens en même temps qu'il découvre une vocation hallucinée pour colporter ses convictions: «Je t'accable dès que je m'approche de toi. Les amoureux cessent leurs caresses à cause de moi. Tu m'as fait sentir que je revenais. Une nouvelle vibration. D'aussi loin que vous pourrez me voir, je suis une sensation. Hypnotisés par ma vue, ceux que je touche sont désormais mes disciples. Comme l'amour unique. Je suis la lumière.» La nouvelle de ce miracle se répand et Tommy recrute les âmes dans des shows gigantesques. Sally Simpson, une fillette vénérant l'icône, se rend en cachette à l'un de ces

shows. Après avoir été piétinée par la foule au bord de la scène, elle portera toute sa vie durant les stigmates de sa passion: une horrible balafre sur la joue.

«Sally Simpson» est un aparté dans l'histoire jusque-là limitée au seul personnage de Tommy. Pete n'avait pas le désir d'expliciter la dure réalité des fans, mais l'événement survenu au Singer Bowl de New York durant l'été 1968, ainsi que la mêlée finale entre le public et les Doors, l'ont incité à le faire. Une jeune fille fut balancée sans ménagement hors de scène.

Selon l'habituel mode cynique, Sally épouse un rocker et s'installe en Californie. Les Who jouent du rhythm'n'blues. Et Tommy s'immerge, lui, dans sa nouvelle sensation de liberté, persistant à vouloir endoctriner. «J'attends que vous me suiviez», lâche-t-il dans le fracas des riffs de «Pinball Wizard». En nouveau messie, il entend incarner la bonté: «Entrez dans ma demeure, soyez à l'aise. Nous boirons toute la nuit et ne dormirons jamais. Viens ici, laitier! Et toi le boulanger… Soit la bienvenue vieille femme. Et toi, le savetier. Entrez dans ma maison! Faites-en votre maison. Nous ne formerons plus qu'un. Nous illuminerons chaque personne dans la station Victoria, les nurses des hôpitaux, ainsi que les patients. Tout le monde viendra à la maison.» Bientôt, un camp de vacances est ouvert où les foules se pressent. L'oncle Ernie accueille les campeurs dans une ambiance de kermesse… La voix déraille et défaille: «Quand on vient au camp de Tommy, peu importe le temps, ce sont les vacances pour toujours!» Sûr de sa légitimité, Tommy prêche aux disciples: «Vous savez tous pourquoi nous sommes là. Si vous voulez me suivre, vous devez jouer au flipper, mettre des tampons dans vos oreilles, masquer vos yeux…» Dans sa soif de perfection, il condamne toutes les incartades et proscrit finalement l'alcool et la drogue. Et dans la grandiloquence, Tommy finit par croire fermement en sa propre supériorité: «N'essayez pas de gagner ma confiance. Vous ne pourrez aller partout où je vais.» L'oncle Ernie est chargé d'amener les cobayes près de leur flipper, les yeux bandés, la bouche et les oreilles obstruées. Et les disciples se rebellent soudain: «On ne te suivra pas. On ne l'a jamais fait. On ne le fera jamais. On ne veut pas de religion. Nous t'abandonnons. Nous allons te violer. T'oublier vaudra toujours mieux.» PT: «À ce stade de la narration, les gens n'en peuvent plus des lois qui leur sont imposées. Ils ont payé de leur poche pour approcher un Dieu vivant, non pour qu'on les empêche de fumer de l'herbe et de se saouler.[301] » Avant d'être submergé par la colère de la foule, Tommy clame sa sincérité et sa découverte trop tardive des leurres qui l'ont lui-même trompé: «En vous écoutant, j'entends la musique. En vous regardant, je perçois la chaleur. En vous suivant, je franchis les montagnes. À vos pieds, je connais l'émoi. Derrière vous, je vois des millions. Sur vous, je vois la gloire. Mes opinions viennent de vous. Vous me racontez l'histoire.» Privé de communion, chacun est aveugle, sourd et muet.

La tenue narrative et musicale de cette œuvre dépasse tous les critères connus en matière de musique pop. Mais bien davantage, chacun des vingt-quatre tableaux, correspondant à autant de chansons, est d'une teneur progressiste exemplaire. Leur assemblage en accroît irrésistiblement la force. Mais bien évidemment, la forme globale de l'œuvre est celle de cantates plutôt que celle d'un opéra véritable. Pete Townshend avait certains antécédents en matière de pièces narratives à l'ampleur plus où moins liée à la musique classique. Richard Barnes: «En 1966, Pete avait fait écouter à Kit Lambert une de ses démos, une chanson parodique intitulée "Gratis Amatis". C'était une aria d'une dizaine de

minutes constituée de voix accélérées dans le genre *Goon Show* et répétant encore et encore *gratis amatis*…, ce qui donnait l'impression de durer une heure. Lorsqu'ils ont eu fini de rire avec ça, un ami leur a dit: "C'est un opéra rock!" Ce qui les a fait rire de nouveau. Mais soudain, Lambert s'est arrêté et a dit sérieusement: "Maintenant c'est une idée!"[302] »

Pete a alors conservé cette volonté d'exprimer de véritables histoires et de développer des éléments musicaux expressionnistes forts plutôt qu'un simple habillage tonal. Une partie de son entourage est peut-être directement responsable de cette motivation, excentrique pour un rocker: des parents musiciens de jazz, un beau-père compositeur… Dans sa démesure, l'opéra de Pete utilise des éléments disparates appartenant au jazz, au classique, à la musique baroque, contemporaine et au music-hall. Mais ces éléments assemblés de manière innovante ne sont que l'habillage fastueux d'une mystique allégorique jamais atteinte en Angleterre dans le milieu de la musique populaire. Ainsi Tommy, l'autiste en mal d'amour fraternel, incarnera le symbole de toutes les jeunes générations: l'âpreté de leur propre délivrance. PT: «La forme suit la fonction, disent les architectes. C'est également vrai pour le rock. La fonction du tube de trois minutes est très simple et très noble. C'est l'enfant qui est en moi qui s'adresse à l'enfant qui est en vous. L'erreur que commettent tous ceux qui sont obsédés par l'idée que le rock ne peut être autre chose qu'adolescent, c'est qu'ils confondent l'adolescence et l'enfance. L'adolescence est cruciale, parce que c'est le moment où l'on décide quelle proportion d'enfance on gardera avec soi pour le reste de son existence. Tommy, c'est cette innocence, cette naïveté, c'est ma propre histoire.[303] »

Woodstock

La part autobiographique de cet opéra mettra longtemps à émerger. Pete est depuis des années sujet à une introspection maladive, à des états dépressifs et à des questionnements identitaires tous liés à la difficulté qu'il a éprouvée à se construire quand il était enfant. L'histoire emphatique de *Tommy* dépasse ce seul fait, mais Pete est le seul à être pleinement conscient de l'implication privée qui fait de cette œuvre un exutoire qui dorénavant toujours le portera. Un exorcisme face aux incompréhensions d'un petit garçon en proie aux maltraitances et à sa propre asociabilité: des plaies psychologiques indélébiles. PT: «Ma mère a eu le courage de m'avouer ce qui s'était réellement passé à l'époque. Je lui en suis reconnaissant, même si depuis nos rapports sont un peu tendus. Mais je refuse d'en dire davantage. C'est un peu glauque.[304] » Aussi étrange et paradoxal que cela puisse paraître, au vu de ses accusations portées, entre autres, contre la banalisation du prophétisme, Pete Townshend est à l'écoute du gourou Meher Baba depuis le milieu de l'année 1968. Il suit une initiation philosophique qui doit le transformer en véritable disciple. PT: «J'avais besoin de quelque chose dans ma vie, mais à l'époque je n'étais pas conscient de ce besoin. Ce n'était pas quelque chose dans laquelle je me suis engagé parce que j'étais abîmé par la drogue ou quelque chose comme ça. Il se trouve que j'étais en pleine forme.

Malgré le fait que je n'étais pas fasciné par l'acide, ça m'avait ouvert l'esprit de différentes façons.[305] » Le mythe de la méditation transcendantale, que les consommateurs d'hallucinogènes semblent caresser fiévreusement, est un espoir d'élévation pour des millions de jeunes gens à cette époque. De même, les principes humanitaires hippies sont en totale corrélation avec le bouddhisme, bien plus qu'avec toute autre religion. Vouloir être le disciple d'un maître oriental n'a alors rien à voir avec un quelconque sectarisme, bien au contraire. Et Meher Baba, que Pete a très tôt rencontré lors de la tournée en Australie, est reconnu par beaucoup comme un sage bien au-dessus des rêves mercantiles et sexuels du Maharishi, avec lequel les Beatles s'étaient confrontés. Pete ne fera publiquement part de ses convictions qu'en 1970.

Quoi qu'il en soit, Meher Baba n'est pas l'inspirateur de *Tommy,* même si Pete avouera s'être laissé guider par la perspicacité analytique de ce maître. Après tout, cet engouement dogmatique auquel s'adonnent beaucoup d'artistes est en grande partie suscité par leurs propres soucis psychanalytiques. Pete ne traite pas des solutions dans son œuvre, mais essentiellement des problèmes, et il n'a pas besoin d'aide pour savoir les définir: conflit de génération et faillite du système familial traditionnel anglais, perversité de la petite bourgeoisie et faillite de l'ordre social, échec de tous les préceptes religieux en tant que guides spirituels, faillite du rôle social du star system, de la communion idéologique, du popularisme, faillite du mouvement hippie, de la fraternité, de ses disciples et de ses meneurs. *Tommy* est immergé dans le subconscient de son auteur et flirte avec l'autocritique. Car la remise en cause de certaines valeurs primordiales dans le cœur de Pete concerne son propre pouvoir, en tant que star, et ses propres difficultés à demeurer non seulement intègre mais tout simplement humain. PT: «Les Who ont toujours voulu montrer qu'ils étaient semblables aux autres. Nous sommes des gens qu'on peut croiser dans la rue, à qui l'on peut parler. J'en ai discuté avec Mick Jagger et je suis en complet désaccord avec lui. Il estime essentiel de rester intouchable, inaccessible, de s'entourer d'un voile de mystère. Pour moi, c'est exactement le contraire. C'est curieux, d'ailleurs, que ces deux attitudes puissent coexister dans le rock.[306] »

Le facteur humain revendiqué par Pete – qui menace de disparaître simplement par la façon dont il est perçu et dont sont perçues ses œuvres par le public – conserve des proportions fondamentales en concert. L'opéra rock est présenté en avant-première sur la scène du Ronnie Scott's Club de Soho, le 2 mai 1969. La magie effective lors de l'enregistrement en studio – une sorte d'impression d'irréalité omniprésente grâce au mixage, au collage et au rerecording – est impossible à restituer sur scène. Les Who ne sont plus que quatre individus contraints de donner vie à *Tommy* tout en restituant la perfection orchestrale. Ce ne sera pas chose simple. John ne peut superposer les parties de basse et celles de cor. Pete n'a pas le temps d'utiliser son banjo sur «Tommy's Holiday Cap», et d'enchaîner avec sa Gibson pour le final. Idem pour le piano satirique de «There's a Doctor». Roger se prend les pieds dans les hardiesses rythmiques, particulièrement sur «I'm Free», et Pete est à la torture pour cumuler le chant et les parties de guitare. Toutes ces embûches, au lieu de démythifier l'œuvre, vont révéler l'ampleur et la complexité d'écriture de Pete, de même que la performance des autres interprètes. Chris Welch: «Ils ont commencé doucement, mais suite à l'ouverture, le volume est devenu sensationnel. Personne

ne bougeait plus. C'était de la bonne musique.[307] » Pour cette première, seuls les journalistes ont été conviés. Leurs commentaires et divergences d'opinion suite au spectacle signifient que rien n'est encore gagné – Kit Lambert offre le premier exemplaire de l'album au *Melody Maker* dont le point de vue est l'un des rares à être déjà gagné. Le magazine titrera en première dès la sortie officielle: «Le triomphe des Who.» PT: «Le risque était grand. La presse a trouvé morbide le motif sourd, muet et aveugle, et prétentieux le concept opéra rock. Mais je me moquais bien de l'accueil. J'étais fasciné par Meher Baba. Le Swingin' London disparaissait et on allait se pencher sur l'âme… *Tommy* était un geste désespéré; si ça foirait, on était foutu. Nous avions dû emprunter pour l'enregistrer.[308] » À elles seules, les lourdes sessions d'enregistrement s'élèvent à 36 000 $ Malgré l'anxiété, Pete est persuadé de ne pas s'être trompé. PT: «Je ne pensais pas que ce soit d'un goût douteux. Je voulais démontrer que quelqu'un qui souffre terriblement entre les mains de la société a la possibilité de transformer toutes ses expériences en sensibilité musicale intense. Le mauvais goût réside dans l'esprit de l'auditeur, et je me fiche royalement de ce que pensent les gens. Je suis tout à fait satisfait de l'album.[309] » Bien sûr, contrairement aux fières déclarations, chaque critique est une blessure.

Fort heureusement, c'est un succès qui semble se profiler auprès du grand public. «Pinball Wizard» est sorti en single au mois de mars, couplé à «Dogs Part II» de Keith et de John. Deux mois plus tard, le 45 tours pointe à la 4e place des *charts* anglais, et à la 19e au *Billboard* américain. Les médias n'ont toutefois pas assuré un excellent relais. Certains critiquent ouvertement la «niaiserie» des paroles. D'autres parlent de «malaise». Les auditeurs, eux, sont saisis dès le riff d'introduction. «Top Of The Pops» convainc les Who d'interpréter le nouveau hit en play-back; une opportunité miraculeuse pour l'émission depuis la haine affichée par le groupe envers les singeries télévisuelles. Idem pour l'émission de Tom Jones sur ATV. Mais la meilleure promotion de *Tommy* se fera sur scène. Et dès la sortie du double album, le 23 mai, les Who partent en tournée, devenant opportunément indisponibles pour de stupides plateaux télé.

Aux États-Unis, ils commencent par faire exploser les prévisions d'entrées du Grand Ballroom de Deaborn. Joe Cocker assure une nouvelle fois leur première partie durant les trois soirées. La Boston Tea Party les accueille à son tour pour trois concerts. Le jazzman Roland Kirk, énergumène facétieux, assure l'ouverture avec ses étranges reprises de Stevie Wonder. Le lendemain du dernier gig, les Who s'envolent pour le Fillmore East. Pour trois soirs également. Six représentations doivent avoir lieu, mais dès la première, dans l'après-midi, un incendie éclate dans un supermarché voisin et menace le bâtiment du Fillmore. Les Who en sont à la moitié de leur programme lorsqu'un homme surgit sur scène pour prévenir le public. Pete et Roger, le prenant pour un fan hurluberlu, l'éjectent aussitôt. L'homme, Daniel Mulhern, est en fait membre des forces d'élite de la police new-yorkaise! Les deux jours suivants se déroulent sans encombres. Jimi Hendrix est présent dans la salle, tout comme le chef d'orchestre et compositeur Leonard Bernstein. Le journaliste Fred Kirby se montre dithyrambique: «Les Who sont uniques aujourd'hui sur la scène musicale.[310] »

L'engouement actuel tranche singulièrement avec les sévères remarques de fin 1968. Celle du *New York Times* notamment, suite au show de Central Park: «Peut-être ce monsieur Townshend pensait-il que la démolition de sa guitare représentait une quelconque déclaration. C'est surtout le genre de comportement

qui remplit nos hôpitaux psychiatriques. Bon voyage de retour chez vous.[311] » Pour cette nouvelle tournée, les Who tempèrent d'ailleurs leurs ardeurs destructrices. D'abord, ils ont réalisé que les massacres prémédités sont bien moins palpitants pour tous qu'une bonne colère de temps à autre, à l'improviste. Il y a eu surtout cette furie de l'organisateur du Walthamstow Granada en novembre – le bonhomme fit évacuer la salle aussitôt que Pete commença à briser sa guitare. Mais le plus important, c'est que le groupe se révèle avant tout trop préoccupé par le répertoire pour s'abandonner au laisser-aller. PT: «Nous sommes constamment préoccupés par des problèmes matériels d'interprétation. Nous pensons aux accords, nous essayons de ne pas louper les harmonies vocales, nous travaillons l'expression corporelle et théâtrale.[312] » KM: «Je ne pouvais pas croire que nous ayons passé six mois à faire l'album. On en parlait, on enregistrait, on arrangeait, on réécrivait… Six mois continuels de studio. C'était un album incroyable. Mais on n'avait jamais joué de chansons comme ça. Et on n'avait pas d'idées sur la manière dont elles allaient sonner. […] Dès que nous avons quitté le studio, nous sommes partis en tournée avec divers extraits de *Tommy* au programme. On jouait d'abord deux titres pour se chauffer, du genre "Summertime Blues" ou "I Can't Explain", puis on enchaînait directement sur l'opéra. J'aimais le truc. Ça sonnait franchement bien. Mais c'était aussi un peu étrange, comme si nous nous étions soudain mis à la peinture à l'huile.[313] »

Les Who interprètent à peu près 80 % de l'album et tentent d'adapter ce qui peut l'être, comme l'ouverture notamment. «Sally Simpson» est souvent délaissé, et les chœurs compliqués de «1921 » les mettent souvent dans l'embarras. Mais certains titres sont joués avec une hargne monumentale, comme «Pinball Wizard», «We're Not Gonna Take It» ou encore «Eyesight To The Blind» et ses contrepoints fameux de basse adaptés de Sonny Boy Williamson. En clôture, «Magic Bus» remplace «My Generation». Ce choix très symbolique signifie une nouvelle mutation pour le groupe, comme l'évolution de leur image. Pete a tiré un trait sur le psychédélisme et ses frusques tape-à-l'œil: «Je me faisais faire un costume sur mesure par semaine. Puis j'ai laissé tomber. Je me suis dit: "Ça me fait chier!" J'étais davantage contre le fait d'aller chez le tailleur chaque semaine qu'attiré par la psychédélie. Je me suis dit: "Plus de ça. Je vais porter des vêtements de travail." J'aurai dû acheter des Doc Martin's![314] » Il se dégotte ainsi une combinaison blanche de peintre en bâtiment, trop courte d'une bonne taille. Ce sera désormais, et pour des années, sa panoplie fétiche. Roger, lui, semble transfiguré. Enfin libéré du look dandy dans lequel il s'enfermait. Sa crinière blonde et bouclée lui donne un air d'éphèbe. Et sa stature physique crée une facette ambivalente sur scène. Roger incarne Tommy à la perfection; un sex-symbol, une idole au regard d'un bleu perçant, le torse dénudé contre lequel s'entrechoquent les crucifix pendus à son cou, un pantalon de cuir à la Jim Morrison.

En l'espace de quelques mois, Roger a troqué son image de chanteur un peu coincé pour celle d'une star véritable, au point que le jeune public est désormais persuadé de voir en lui non seulement le héros Tommy, mais aussi le véritable leader du groupe. Dans la presse, nul ne conteste l'abandon de cette chevelure permanentée – survenu grâce à l'insistance de sa compagne –, mais beaucoup trouvent les corrélations avec l'imagerie que l'on se fait de Tommy tout de même trop appuyées: une icône symbolisant à la fois la défiance, la pureté, l'indépendance, la lumière… Roger se défendra d'une telle préméditation par de

gros mensonges:

«Vous vous êtes pris pour Tommy pendant combien de temps?

– Pas un seul instant. Si des milliers de gens y ont cru, ça tient à l'écriture de Pete[315].»

Townshend se montre moins dissimulateur: «*Tommy* a permis à Roger de se trouver en tant qu'être humain. Il ne faisait pas qu'interpréter le rôle, il le vivait intensément, il s'identifiait complètement au personnage, à tel point qu'il continuait parfois à vivre son aventure en dehors de la scène.[316] » Une carrière nouvelle s'annonce pour Roger après *Tommy*. Elle sera exemplaire pour signifier le phénomène attractif du chanteur de rock sur les pâles quidams, et pour exprimer la fascination exercée sur la population féminine.

La tournée américaine, avec de tels apôtres du rock, se mue en une marche triomphale. À Toronto, au Merriweather Post Pavilion de Columbia… Mais si le show est tranchant, c'est aussi que le groupe est stimulé par la présence de Led Zeppelin, formation qui leur a été imposée en première partie. Voilà de sérieux rivaux, et pas seulement parce que Jimmy Page en est le leader. Richard Cowan, du *Washington Post,* est enthousiasmé par l'opéra comme par le talent polymorphe de Pete. À Chicago, Lew Harris écrit pour la *Tribune*: «Chacune de leurs performances est remarquable. Pete Townshend a un contrôle de sa guitare qui est supérieur à tous les artistes que nous ayons jamais vus.[317] » La route se poursuit, au Fillmore East de nouveau, à Minneapolis, au Fillmore West de San Francisco, au Palladium de Los Angeles… Les salles sont immenses, prestigieuses et bondées. Les comptes rendus de presse font état d'«apparitions cataclysmiques», de «performances inouïes». Un plébiscite américain sans la moindre réserve.

Le 5 juin, les Who se produisent pour la première fois au Royal Albert Hall, le monumental théâtre londonien ouvert au rock depuis le triomphe des Beatles. Chuck Berry partage l'affiche. Mais l'organisation parallèle d'un concert gratuit à Hyde Park par les Rolling Stones transforme l'apothéose en échec. Pete en massacrera guitare et amplis. Une harassante tournée anglaise s'ensuit: Birmingham, Hastings, Eastbourne, Carlisle, Bath… Le 12 août, le groupe reprend l'avion pour les États-Unis. Deux shows seulement sont prévus. Le premier a lieu le soir même de leur arrivée, à Lenox, dans le Massachusets, devant 23 000 personnes. B.B. King fait l'ouverture, et Jefferson Airplane la clôture. Le 17 août, un autre festival se déroule à Bethel, près de New York. Cette fois, ce sont 500 000 spectateurs qui sont réunis sur le site. Le festival, le Woodstock Music & Arts Fair, regroupe le contingent le plus extraordinaire jamais vu d'artistes anglais et américains. Le festival doit s'étendre sur trois journées complètes, l'après-midi proposant quelques méconnus ou des groupes acoustiques, avant les véritables shows en soirée. Les Who débarquent le deuxième jour, dans une cohue indescriptible. Alain Dister: «Huit jours avant l'ouverture officielle du festival, près de 50 000 personnes occupaient déjà le terrain. […] Au cœur du mois d'août, les New-Yorkais feraient n'importe quoi pour échapper à la moiteur caniculaire. Quand les radios commencèrent à annoncer le programme de Woodstock, ils prirent la route par dizaines de milliers. Et puis la surenchère – le hip – a battu son plein. Toutes les heures, un flash d'infos annonçait l'arrivée de nouveaux groupes. La pression montait. Les routes bouchonnaient dans un rayon

de 100 kilomètres autour de Bethel. La marée humaine étendait ses sacs de couchage sur les collines avoisinantes.[318] » Face à l'afflux massif des visiteurs et au déluge de pluie qui s'abat malencontreusement dans toute la région, le site est déclaré zone sinistrée. Mais les concerts ne seront pas annulés. Et le festival, le plus grand rassemblement jamais réalisé, sera l'apothéose du rêve hippie. Alain Dister: «Le vrai miracle est que tous les musiciens présents ont accepté de jouer, qu'aucun roadie énervé n'a bastonné Michael Lang (Nda. L'organisateur) et que toute l'affaire n'ait pas sombré corps et biens à la première goutte de pluie.[319] » Bob Weir, du Grateful Dead, se souvient: «Chaque fois que je touchais ma guitare, je prenais une grosse châtaigne. La scène était trempée, et je sentais l'électricité me traverser le corps![320] » L'organisation, déjà apocalyptique, vacille un peu plus lorsque les groupes apprennent qu'ils ne sont pas tous rémunérés à l'identique: 7 000 $ pour Janis Joplin, 2 250 $ pour le Dead! Après la première journée, les heures de passage sont devenues totalement aléatoires. Alain Dister: «Certains attendront jusqu'à sept heures d'affilée avant de monter sur scène, transis, furieux, affolés par ce public immense.[321] » Paul Kantner, guitariste du Jefferson Airplane: «C'était le bordel. On devait passer vers 22 heures. En fait, on est monté sur scène à l'aube. Y avait rien à bouffer. Grace Slick n'osait rien boire, pour éviter d'avoir à chercher un coin pour pisser.[322] » Les Who attendent comme les autres pour savoir quelle sera leur heure de programmation. Mais ni Michael Lang ni son staff n'en ont la moindre idée. Et les artistes tournent en rond sous la tente faisant office de backstage. Joe Cocker et John Entwistle picolent dur. JE: «On a attendu quatorze heures avant de pouvoir passer sur scène. J'avais ma bouteille de bourbon et une autre de Grand Dad, et je marchais parmi la foule lorsque j'ai rencontré un de mes amis sous une des tentes. On a mélangé son Coca avec mon bourbon, et j'ai bu ça. Quand il m'a dit que la glace provenait du backstage, je me suis dit: "Oh merde!" Ils mettaient de l'acide dedans. J'ai senti venir le trip, je me suis réfugié dans la salle à manger et j'ai fini ma bouteille de bourbon. Quand je suis revenu, j'étais à peu près frais.[323] » RD: «Lorsqu'on en avait marre d'attendre, on se retirait vers la *Base de la Tranquillité*, un Holiday Inn situé à plusieurs kilomètres. Tout le monde se retrouvait là, Jimi Hendrix, l'Airplane, le Dead, Joe Cocker. On jouait au poker en attendant notre tour. Ceux qui partaient ne revenaient jamais. C'était très inquiétant![324] »

Les Who entrent finalement sur scène en début de soirée, lorsque le public est le plus attentif et disponible. Aucun des groupes présents n'a jamais joué devant autant de monde. Certains que l'on attendait ont craqué, comme Grateful Dead, d'autres que l'on n'attendait pas se sont révélés, comme Joe Cocker. PT: «J'ai un métabolisme très bizarre. Plus la foule est énorme et moins j'ai peur. Il n'y a que devant un public restreint que j'éprouve des appréhensions. Sinon, j'ai l'impression d'une exhibition. Et je sais que je peux parfaitement tenir mon rôle. Alors, pourquoi s'inquiéter? En d'autres termes, on ne s'attend pas à ce que vous communiquiez. […] Je n'ai pas aimé Woodstock. Beaucoup de boue, c'est tout ce dont je me souviens. Et des dizaines de personnes avec de larges sourires qui m'accostaient pour me dire: "Hé, mec, c'est incroyable, non?" Et moi, je déambulais en bougonnant que je ne voyais pas ce qu'il y avait de particulièrement incroyable, que c'était juste un concert de rock avec un peu plus de monde que prévu, et qu'il n'y avait pas de quoi se rouler par terre pour si peu.[325] » À peine deux ans après son premier voyage en Californie et l'excitation suscitée à propos de la génération hippie, Pete n'a désormais plus grand-chose à voir avec cette communauté. PT: «J'étais venu avec ma femme et notre bébé, et

cette incroyable marée humaine m’a effrayé pour eux. J’ai ressenti mes responsabilités de chef de famille, je ne les sentais pas en sécurité. Il s’est également passé autre chose. Je ne faisais plus d’expériences psychédéliques, j’avais définitivement arrêté de prendre du LSD et des trucs comme ça. Or, ce soir-là, quelqu’un a mis du LSD dans mon café. Dès que je m’en suis aperçu, il était trop tard. J’ai eu peur, vu que c’est quelque chose qu’il faut prendre volontairement.[326] »

Après avoir dû attendre les retombées, comme pour John, dans les coulisses, Pete fait son show sur scène. Le groupe n’est pas en très grande forme, mais les obstacles passent sans trop de soucis. Après «Heaven & Hell» et «I Can’t Explain», dix-sept titres de *Tommy* s’enchaînent avec un bonheur inégal. L’alchimie du groupe reposant sur l’énergie collective, tous savent depuis le départ qu’il va falloir redoubler de concentration et de précaution. Pete se bagarre avec sa Gibson. John et Keith sont moins fiables qu’à l’accoutumée tant la sonorisation est défaillante. La rage ne fait que s’intensifier jusqu’à ce qu’un événement imprévu vienne semer le trouble. PT: «Juste avant que nous montions sur scène, Abbie Hoffman a commencé un discours pas très drôle, dans le style: “Ça va pour vous? Nous sommes tous réunis ce soir et on se paie du bon temps, pas vrai? On écoute de la musique, on fume de la marijuana et on fait l’amour. C’est très bien ça, mais est-ce que vous savez que John Sinclair est en prison pour avoir fumé un malheureux joint? Qu’allons nous faire à ce sujet?” Qu’est-ce qu’il s’imaginait? Que les 500 000 personnes allaient se lever comme un seul homme pour aller délivrer son ami Sinclair? Personne n’a réagi, personne n’a sifflé ou applaudi, rien. Il était furieux, mais il est parti et nous avons pu commencer le concert. Arrivé à la chanson “Acid Queen” – c’est moi qui la chantais –, j’avais alors le dos tourné au public, et quand je me suis retourné pour m’approcher du micro, sur qui je tombe? Sur Hoffman qui était revenu sur scène alors que nous jouions et qui, agrippé au micro, refaisait mot pour mot son petit discours: “Ça va pour vous? Nous sommes tous réunis ce soir et on se paie du bon temps, pas vrai?” Alors, je me suis mis en colère et je lui ai donné un coup de guitare sur la tête. Je ne l’ai pas frappé fort, je ne l’ai pas assommé. Il a poussé un grand cri et est allé s’écrouler comme un pantin désarticulé dans un coin de la scène. Ce que j’ignorais, c’est qu’il était dans un très mauvais voyage à l’acide et que ce coup de guitare a agi comme une explosion dans sa tête. Bref, un peu plus tard, à la fin de *Tommy,* je l’ai à nouveau aperçu sur scène. Je suis allé vers lui pour lui dire que j’étais désolé, et il a hurlé: “Fuck you.”[327] »

Woodstock, perçu comme l’apogée des mouvements libertaires, est bien la victime de divers anachronismes symptomatiques. Les vibrations ne sont plus spécifiquement radieuses et les Who quittent précipitamment le sanctuaire. Sous le bras de Roger, un sac de sport renferme leur salaire. RD: «Contrairement à certains autres, nous étions bien décidés à nous faire payer, et en liquide. Grâce à John Wolff, notre roadie, on a récolté 12 000 $ en petites coupures.[328] »

La contre-culture américaine, minée par d’insolubles incohérences, vit ses dernières grandes heures d’indépendance. Tout a échoué. Les activistes yippies, s’ils ne sont pas tous en prison, sont réduits au silence par la CIA. Les drogues dures laminent les consciences, laissant des cohortes de jeunes gens hagards ramper sur les trottoirs de Haight-Asbury. Le campus de Berkeley a été vidé de la *racaille*. Malgré l’ampleur sans précédents de certaines manifestations, comme à

Columbia, à Des Moines et à Washington, les pacifistes découvrent leur impuissance à pouvoir peser contre la guerre au Viêt-nam. Nixon, fraîchement élu après la défection de Johnson, entend bien ne pas laisser les actions antigouvernementales se propager. Les musiciens se démobilisent face à un rôle de porte-parole de plus en plus inconfortable. Le public n'adhère plus au militantisme contre-culturel. Hoffman, lui-même, en tentant de terroriser son propre camp – réclamant 10 000 $ aux organisateurs de festival pour ne pas semer la pagaille durant les concerts! – se discrédite lamentablement. La solidarité aurait-elle entraîné la libération de John Sinclair? Le coup de guitare de Pete, qu'il considérera plus tard comme «l'action politique la plus significative» de sa carrière, est lourde de sens: la lassitude est profonde, et s'annonce particulièrement durable.

Évidemment, grâce au documentaire réalisé par Michael Wadleigh, Woodstock va devenir une colossale référence du monde hippie sur toute la planète. Les petits groupes comme Sha-na-na ont accepté leur chèque en bois, et les mauvaises vibrations sont toutes savamment gommées. Ten Years After, Joe Cocker, John Sebastian, Sly Stone, Santana, Crosby Still & Nash et beaucoup d'autres figureront à leur avantage. Les Who seront représentés par le final de *Tommy*, «We're Not Gonna Take It», plaidoyer cynique et luminescent d'un prophète hippie balayé par le désaveu. Mais les spectateurs n'y verront que le cri triomphateur d'une nouvelle rock star, Roger Daltrey, charismatique et sensuel dans sa veste de daim à franges. Un seul, atypique et déjà hors de ce monde, volera encore au-delà du rêve de toute cette tribu: Jimi Hendrix. La dernière bobine est pour lui, au petit matin, alors que la foule épuisée a en grande partie quitté les lieux. Hendrix lâche à l'attention des dernières 50 000 personnes à peine réveillées une déferlante funèbre: bribes de blues, de désillusion, de souffrance et de douleur, au milieu de ses missiles déchirant l'hymne patriotique. Il faudra des années avant que ce message-là ne soit compris. Sans un mot. Une lame de fond secouant toutes les utopies pour un public qui n'y est déjà plus.

---

245 Dennis McCoy, «A Farmboy Meets The Who», www.thewho.net, 2000.

246 Joe McMichael & Jack Lyons, *The Who Concert File,* Omnibus Press, 1997.

247 Jerry Hopkins, « Keith Moon Bites Back», *Rolling Stone,* 1972.

248 Jerry Hopkins, « Keith Moon Bites Back», *Rolling Stone,* 1972.

249 *The Smothers Brothers Comedy Hour*, B.O.F. *The Kids Are Alright*, Polydor, 2000.

250 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

251 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

252 Jerry Hopkins, « Keith Moon Bites Back», *Rolling Stone,* 1972.

253 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

254 Barbarian, «Qui? Pete Townshend», *Libération*, 1994.

255 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

256 Livret de *The Who Sell Out,* Polydor, 1995.

257 Ken Sharp, «The Quiet One Speaks», *Goldmine,* n° 416, 1996.

258 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

259 «The Who Sound Off», *New Musical Express*, février 2000.

260 Livret de *The Who Sell Out,* Polydor, 1995.

261 Paroles des chansons de *The Who Sell Out,* Polydor, 1968.

262 Ken Sharp, «The Quiet One Speaks», *Goldmine,* n° 416, 1996.

263 Ken Sharp, «The Quiet One Speaks», *Goldmine,* n° 416, 1996.

264 Livret de *The Who Sell Out,* Polydor, 1995.

265 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

266 Barbarian, «Qui? Pete Townshend», *Libération*, 1994.

267 Matt Resnicoff, « Godhead Revisited», *Guitar Player,* septembre 1989.

268 Joe McMichael & Jack Lyons, *The Who Concert File,* Omnibus Press, 1997.

269 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

270 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

271 Ken Sharp, «The Quiet One Speaks», *Goldmine,* n° 416, 1996.

272 Pete Townshend à Alex Steininger et Sera McGovern, www.thewho.net, 2000.

273 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

274 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

275 Joe McMichael & Jack Lyons, *The Who Concert File,* Omnibus Press, 1997.

276 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

277 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

278 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

279 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

280 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

281 Matt Resnicoff, « Godhead Revisited», *Guitar Player,* septembre 1989.

282 Barbarian, «Qui? Pete Townshend», *Libération*, 1994.

283 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

284 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

285 Christian Gros, «La Mort du Who», *Le Monde de la Musique,* n° 4, 1978.

286 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

287 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

288 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

289 Alain Dister, *Ezy Rider,* Seuil, 1995.

290 Barry Miles, *Les Beatles. Chronique*, Hors Collection, 1998.

291 Chris Charlesworth, *The Illustrated Biography*, Omnibus Press, 1982.

292 Chris Charlesworth, *The Illustrated Biography*, Omnibus Press, 1982.

293 Marielle Robinson, « Pete Townshend», *Le Monde de la Musique,* n° 12, 1979.

294 Matt Resnicoff, « Godhead Revisited», *Guitar Player,* septembre 1989.

295 Matt Resnicoff, « Godhead Revisited», *Guitar Player,* septembre 1989.

296 Richard Barnes, livret de *Tommy*, Polydor, 1969.

297 Richard Barnes, livret de *Tommy*, Polydor, 1969.

298 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

299 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

300 Richard Barnes, livret de *Tommy*, Polydor, 1969.

301 Richard Barnes, livret de *Tommy*, Polydor, 1969.

302 Richard Barnes, livret de *Tommy*, Polydor, 1969.

303 Yves Bigot, *Au nom du rock*, Stock, 1995.

304 Jenny Eliscu, «Dr Who», *Rolling Stone,* n° 46, 2006.

305 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

306 Marielle Robinson, « Pete Townshend», *Le Monde de la Musique,* n° 12, 1979.

307 Chris Charlesworth, *The Illustrated Biography*, Omnibus Press, 1982.

308 Barbarian, «Qui? Pete Townshend», *Libération*, 1994.

309 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

310 Joe McMichael & Jack Lyons, *The Who Concert File,* Omnibus Press, 1997.

311 Philippe Manœuvre, «La Secte à Moon», *Rock & Folk,* n° 110, mars 1976.

312 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

313 Jerry Hopkins, « Keith Moon Bites Back», *Rolling Stone,* 1972.

314 *Thirty Years Of Maximum R&B Live*, Polygram Video, 1994.

315 Matt Resnicoff, « Godhead Revisited», *Guitar Player,* septembre 1989.

316 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

317 Joe McMichael & Jack Lyons, *The Who Concert File,* Omnibus Press, 1997.

318 Alain Dister, «Woodstock», *Rock & Folk,* n° 324, 1994.

319 Alain Dister, «Woodstock», *Rock & Folk,* n° 324, 1994.

320 Alain Dister, «Woodstock», *Rock & Folk,* n° 324, 1994.

321 Alain Dister, «Woodstock», *Rock & Folk,* n° 324, 1994.

322 Alain Dister, «Woodstock», *Rock & Folk,* n° 324, 1994.

323 Ken Sharp, «The Quiet One Speaks», *Goldmine,* n° 416, 1996.

324 Alain Dister, «Woodstock», *Rock & Folk,* n° 324, 1994.

325 Marielle Robinson, « Pete Townshend», *Le Monde de la Musique,* n° 12, 1979.

326 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

327 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

328 Alain Dister, «Woodstock», *Rock & Folk,* n° 324, 1994.

CHAPITRE 5

1969-1972

Shakin' All Over

En fin d'été 1969, les Who sont en Angleterre. Pete a été profondément atteint par la disparition de Brian Jones et celle de Meher Baba, mais la tournée qui s'annonce n'est pas interrompue. Elle passe par un autre gigantesque festival sur l'île de Wight, où figurent notamment à l'affiche Bob Dylan et le Band, Aynsley Dunbar, Family, les Pretty Things, King Crimson, Free et Joe Cocker. La prestation des Who leur vaut un triomphe. Ils entament ensuite un circuit en province, avant d'enchaîner par le continent. Après un play-back pour le Beat Club de Brême, le théâtre du Concertgebouw d'Amsterdam leur ouvre ses portes. Keith Moon fait une entrée inattendue. JE: «Nous devions monter sur scène par un escalier recouvert d'un tapis. Keith a commencé à courir et n'a pas su s'arrêter. Il a traversé la scène et est carrément passé par-dessus bord, entraînant deux baffles avec lui… La foule a éclaté de rire, mais quand il s'est relevé, il était couvert de sang.[329] » La blessure, superficielle, n'empêchera pas Keith d'être opérationnel et d'amuser la famille royale.

En octobre et en novembre, une trentaine de concerts sont de nouveau organisés aux États-Unis. Keith n'en peut plus de jouer l'opéra, mais les Who remplissent des stades entiers, tandis que la presse ne cesse de se montrer élogieuse. Sacha Reins: «Je me souviens les avoir vus six soirs de suite au Fillmore East de New York. L'émotion n'était pas feinte, ce n'était pas l'hystérie qui faisait couler les larmes de certains spectateurs. Esthétiquement, le show était égal à la qualité de la musique interprétée. Il y avait toujours Entwistle, raide et dans l'ombre, Keith Moon, outrancier, drôle et satanique, Townshend qui menait le ballet, mais surtout, on découvrait un Roger Daltrey superbe et émouvant. Le personnage de Tommy lui avait enfin apporté une identité, il n'était plus un chanteur de rock comme les autres, il envoûtait un public suspendu à ses lèvres et fasciné par ses gestes qu'amplifiaient deux faisceaux de franges de daim qui coulaient des manches de sa veste. Il introduisait de façon impressionnante le drame et la beauté dans le monde de la rock music.[330] »

Tommy, après un accueil hésitant, a finalement subjugué les États-Unis. L'album a figuré à la 4e place des meilleures ventes de 33 tours. Il restera deux années dans les *charts*. Ce seul succès aux États-Unis représente, en terme financier, la fin des problèmes de Kit Lambert et de Chris Stamp. Mais *Tommy* ne cesse pas non plus de séduire l'Europe. L'album est classé 2e dans les hit-parades en Angleterre. Et les chiffres de vente vont bientôt s'affoler sur tous les continents. La fortune des Who est faite, mais pas seulement. La portée sociologique de l'œuvre aura des répercussions dix fois plus importantes que le pourtant révolutionnaire «My Generation». La maturité formelle et conceptuelle de l'œuvre entraîne une reconnaissance totale du monde musical, jusque-là réservée aux Beatles pour leurs incursions notoires dans l'univers symphonique ou mondialiste. Le personnage de Tommy, la naïveté juvénile incarnée et

bafouée, séduit en premier tous les publics adolescents. Sa revanche, le jeu de l'intuition par le biais du flipper, symbolise le triomphe de l'instinct, de la spontanéité, de la liberté des sens. Seuls l'avatar final et l'échec de la secte restent un mystère pour le public. Mais les thèses analytiques seront vite abandonnées au profit de la musique, hypnotique et luxuriante. Comme l'expressivité des vocaux – un éclairage sensitif pour les auditeurs non-anglophones –, l'ensemble musical est un modèle de raffinement impressionniste. Une suite fascinante, parce qu'imprévisible, mouvante et bondissante à la mesure du récit.

Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band a eu un impact incommensurable sur le milieu artistique en 1967. Après une année de gestation et une autre de réalisation, des dizaines de concepts albums arrivent sur le marché à partir de 1969. *Tommy*, comme les autres, n'est pas directement influencé par le travail des Beatles, mais ce que les Who ont accompli prouve que la démesure est possible. Les Rolling Stones essaient. En Angleterre, les Kinks moribonds réalisent *The Village Green Preservation Society* et *Arthur Or The Decline & Fall Of The British Empire*. Les Small Faces enregistrent *Ogdens Nut Gone,* et les Pretty Things *S.F. Sorrow*. King Crimson offre *In The Court Of The Crimson King*… Aux États-Unis, les Californiens de Spirit réalisent *12 Dreams Of Doctor Sardonicus,* tandis que Frank Zappa prépare *200 Motels*. *Tommy* sera toutefois le nouvel emblème d'une culture pop adulte, un miroir convexe pour tous les vieux héros à la recherche d'une autre conscience. PT: «Tommy n'est pas simplement Meher Baba, ni vous, ni moi. Il est nous tous à la fois. Ses expériences sont extrêmes, car il représente l'ensemble de nos ignorances. On ne nous dit pas tout: Tommy est donc sourd. Nous ne voyons pas tout: Tommy est donc aveugle. Nous ne disons pas tout: Tommy est donc muet. Il est un concentré de tout ce que nous portons en nous. J'ai choisi un personnage unique qui concentrerait en lui tous les rejets dont nous sommes victimes. C'est encore plus frappant chez un seul individu que si j'avais décrit une société entière.[331] »

En 1970, une ère de mutation débute. Les Cream n'existent plus. Eric Clapton, le seul guitariste à avoir bénéficié d'une reconnaissance égale à celle d'Hendrix, semble au bout du rouleau. Son public arbore pourtant toujours T-shirts et badges avec l'ultime slogan. Eric Clapton: « Cette histoire de "Clapton est Dieu" m'a démoli. J'ai failli y croire. Puis en crever en tentant de supprimer le mythe. Je ne me suis jamais fait au succès. La musique que je joue est obscure et régionale. Sa consommation de masse n'est absolument pas naturelle.[332] » Les Rolling Stones ont dû éjecter leur alchimiste Brian Jones, déconnecté à force de substituts illicites, et retrouvé noyé dans sa piscine après une dernière orgie. Le hit-parade affiche pour la dernière fois les Beatles aux premières places. John Lennon a jeté l'éponge: «Nous étions tous victimes de telles pressions qu'il n'y avait pratiquement aucune chance pour nous de nous exprimer vraiment, surtout en travaillant à ce rythme, toujours en train d'effectuer des tournées et soigneusement enfermés dans un cocon de mythes et de rêves. C'est plutôt difficile quand vous êtes César et que tout le monde vous dit combien merveilleux vous êtes, quand vous possédez tous les biens matériels et toutes les filles, c'est plutôt difficile de tout casser et de dire: "Je ne veux pas être un roi, je veux être vrai." Alors, d'une certaine manière, ma seconde action politique fut de dire que les Beatles étaient plus célèbres que Jésus. Ce fut un sacré pétard […] un traumatisme pour tous les gosses qui nous admiraient. Jusque-là, nous avions

obéi à cette politique non exprimée de ne jamais répondre aux questions délicates. Pourtant, je lisais les journaux et je m'intéressais à la politique, et le fait de savoir ce qui se passait et de ne rien dire me faisait honte. J'ai éclaté parce que je ne pouvais plus jouer ce jeu-là, je ne pouvais plus le supporter.[333] »

Rapidement, d'autres artistes s'imposent en Angleterre, comme Led Zeppelin, Elton John, Emerson Lake & Palmer ou Jethro Tull. Et un nouveau courant de rock très dur apparaît avec Black Sabbath et Deep Purple. Sans *Tommy*, les Who auraient été très menacés. RD: «Au fond de moi-même, j'ai toujours su que nous réussirions, car nous avons été les seuls à nous adresser directement à la génération d'après-guerre. Nous ne les avons jamais trompés, nous avons toujours formé un bloc uni avec les garçons de notre âge. Il n'a jamais été question de sacrifier à une mode quelconque pour vendre nos disques. Plutôt que d'attaquer la croûte extérieure de la société, nous nous sommes lovés dans ses intestins et nous avons rongé tout ce qui nous entourait jusqu'à ce que nous puissions enfin voir la lumière. Les fans des Who, à l'époque de "My Generation", ne nous ont jamais laissé tomber; ils savaient que, de notre côté, jamais nous ne les laisserions tomber.»

La seule année de sa sortie, et rien qu'aux États-Unis, l'opéra dépassera les 11 millions de dollars de gains. «Pinball Wizard», à lui seul, atteint des proportions de vente inouïes, et la dizaine d'autres extraits sortis en single en 1970 feront miroiter quelques records. Mais le plus exceptionnel, avec cet énorme succès populaire, c'est que les milieux artistiques et journalistiques s'accordent pour parler d'un rare chef-d'œuvre. Richard Barnes: «Intelligent sans être prétentieux, c'est l'un des plus grands disques de rock de tous les temps.[334] » Yves Bigot: «Townshend, avec sa conscience générationnelle aiguë, est sans doute le meilleur théoricien que le rock ait connu. C'est ce qui en fait pareil porte-parole, lui qui à l'origine, avec son impossible tarin, ses oreilles décollées et sa silhouette efflanquée, cherchait si désespérément à s'intégrer.[335] »

Après avoir défini le mal-être des adolescents anglais et étalé leur rage par le biais des Mods, les Who, grâce à *Tommy,* devancent l'inconscient collectif: la fin de l'ère hippie en tant qu'espoir humanitaire total. Comme en 1966, le groupe rejoint les visionnaires de la culture pop, dorénavant au côté des Doors, de Jimi Hendrix, de Janis Joplin et des Rolling Stones. Le public, qui n'a cessé de décupler, admet inconditionnellement la tutelle de ces nouveaux gourous. Comble de chance, le processus planétaire d'engouement pour *Tommy* coïncide avec la parution de *Woodstock*, à la fois un film réalisé par Michael Wadleigh et un triple album. Deux œuvres cultes. La scène des Who, par le final «We're Not Gonna Take It» et les contre-chants torturés de Pete dans un crépuscule rose, marquera les esprits. RD: «Ce film a été un tremblement de terre parce qu'il a réellement aidé à cerner ce qu'a été l'événement. Le message du film est que la seule vedette a en fait été la communauté hippie. Les groupes étaient juste des catalyseurs. […] J'ai horreur de me revoir, mais lorsque j'ai vu les images de notre passage, j'ai trouvé ça hypnotisant, merveilleux. Pourtant, on n'a pas très bien joué ce soir-là, parce que nous souffrions de décalage horaire. Dieu sait aussi quel genre de drogues nous avions dans le corps. Mais tout le monde était défoncé. Notre côté virulent était un bon reflet de ce contre quoi protestait la communauté Peace & Love. Ça tenait à notre attitude plus qu'à nos actes.[336] » Quant aux prémonitions sociologiques de Pete, elles se retrouveront vite en

corrélation avec d'autres – des cauchemars nihilistes de Jim Morrison sur le double album *Absolutely Live* à la réalité furieuse de Dennis Hopper dans le film *Easy Rider*.

Elle aussi invitée à la gloire, la compagnie Track de Lambert et Stamp sort une flopée de singles, entre «The Seeker» / «Here For More» et des extraits de *Tommy*. À la même période, en février 1970, Pete autoproduit le LP *Happy Birthday*: une suite de maquettes et de chansons enregistrées à la maison, dédiées à Meher Baba et réservées aux condisciples. La pochette ne mentionne que le titre et représente le visage du gourou. 1 500 copies sont ainsi distribuées gratuitement, sans aucun lien avec les compagnies Polydor et Decca gérant les intérêts internationaux des Who. Lorsque l'album se retrouve piraté et vendu aux États-Unis sous le nom de *Pete Townshend's Meher Baba*, Decca monte au créneau en proposant à Pete de lui produire son disque en offrant 1 $ de droits par album – un taux très élevé – et en suggérant un premier tirage à 25 000 exemplaires. PT: «Quand ils m'ont dit ça, j'ai failli passer à travers le foutu plafond![337] » Pete refusera d'exploiter le filon et fera patienter les compagnies jusqu'à ses premiers vrais travaux en solo. Mais l'histoire est révélatrice du crédit commercial dont pourrait jouir le héros.

Depuis fin 1969, les Who ont multiplié les tournées. En décembre, ils font la promotion de *Tommy* en France, avant d'apparaître au Coliseum de Covent Garden pour un marathon de deux heures et demie. Pete y joue le sarcastique en demandant au public si les fauteuils sont suffisamment douillets. En janvier, ce sont deux soirées au Théâtre des Champs-Élysées, à Paris. La semaine suivante, les Who sont au théâtre Det Kunglige de Copenhague. Pete présente le show: «Here in real life, Tommy on ice!» À Cologne, Hambourg et Berlin, ce sont de véritables salles d'opéra qui les accueillent – seule la Scala de Milan a refusé. Les soirées sont consacrées à *Tommy*, livret à l'appui. PT: «On voulait que les gamins entrent dans un opéra, un symbole d'autorité sur eux. Le rock'n'roll est un miroir de la jeune culture, et bien qu'ils soient des enfants aujourd'hui, ils pourraient s'en emparer un jour.[338] » Mais au-delà de ses soucis démocratiques, Pete va plutôt se heurter à un nouveau type de snobisme journalistique:

«Pourquoi avez-vous appelé ça un opéra plutôt qu'un oratorio?

– Ou une cantate… Une cantate rock! Ça sonne bien, n'est-ce pas? Je préfère opéra rock. Et je ne spécule pas sur ce que c'est.[339] »

La tournée anglaise s'effectue majoritairement dans des amphithéâtres d'université. L'accueil est prodigieux, et les enregistrements en public suffisamment bons pour pouvoir rapidement envisager le premier album *live*. Kit Lambert essaie de concrétiser ce rêve depuis plus d'un an, et le groupe, revigoré par le succès, joue avec une passion si exacerbée qu'il semble falloir faire vite. Leeds offre la meilleure bande. PT: «Ce fut un bon show, mais ce fut aussi l'un des meilleurs publics que nous ayons eus dans notre carrière. Juste de la chance. Les gens étaient incroyables. On pouvait entendre les cris du fond de la salle. Ils étaient civilisés, mais aussi assez dingues… En réalité, ils ont été fantastiques. On jouait dans leur propre hall et le son était bon. C'était une excellente atmosphère.[340] » «Ça faisait longtemps que l'on avait planifié un disque en public. On avait enregistré pas mal de shows l'année précédente aux États-Unis, en pensant que ce serait le meilleur matériel exploitable. On a accumulé huit heures d'enregistrements, sans finalement pouvoir en extraire grand-chose. Alors, on a loué le Pye Mobile Studio et on s'est retrouvé à Leeds, et c'est devenu l'un des meilleurs concerts que nous ayons jamais faits.[341] »

Live At Leeds sort le 23 mai. Il exauce ainsi le vœu du journaliste Patrick Dean présent au concert: «Électrifiant! Deux heures magiques avec les Who. J'espère qu'un disque pourra rendre un peu de l'énorme excitation qu'ils créent, aussi bien que leur brillance musicale. Leur son est réellement unique. […] Pour tous ceux qui n'ont pas eu la chance d'assister à cette nuit mémorable, sachez qu'elle sera la référence constante signifiant que la pop a atteint un niveau encore impensable cinq ans plus tôt.[342] » La pochette vierge est référentielle à celles des albums pirates. Et l'empressement avec lequel cet album est fabriqué répond exactement à la frénésie des musiciens abasourdis par la propre qualité de leur show. Ici, non seulement l'ambiance est une poudrière, mais la qualité de la prestation et la forme des musiciens atteignent leur summum. Six titres sont présentés: «Young Man Blues», «Substitute», «Summertime Blues», «Shakin' All Over», «My Generation» et «Magic Bus». L'ensemble répond à une attente de plus de cinq années pour les fans, et les reprises scindent de façon idéale les liens qui unissent la pop au rock'n'roll du début des sixties. Évidemment, l'argent de *Tommy* a été une aubaine pour l'investissement fait dans tout le matériel nécessaire à l'enregistrement en public: une opportunité qui va générer – quelques mois après le triomphe de l'opéra – l'un des plus grands disques *live* jamais réalisés dans le rock.

Dès l'introduction de «Young Man Blues», les riffs de Pete explosent, couplés aux breaks de Keith suivant son leader avec défiance. Roger se fraie une place, tandis que les deux autres se livrent une bagarre virtuose. La basse mugit bientôt sous les avalanches d'accords de la guitare, lourds et diaboliques, syncopés et ponctués de phrases mélodiques ou dissonantes. Keith plie sans rompre dans un decrescendo augurant une autre tempête, qui s'abat bientôt totalement sous les grognements du chanteur. Gary Herman: «Quand les Who jouent "Young Man Blues", c'est comme un hymne à l'attention des jeunes humiliés, des perdants, des exploités. Mose Allison a écrit les paroles, mais les Who les crachent.[343] » «Substitute» et «Summertime Blues» sont éblouissants de puissance maîtrisée et de cohésion rythmique, tandis que le «Shakin' All Over» de Johnny Kidd, restauré et musclé, résonne comme un autre hymne rock – une véritable passation de pouvoir avec les héros de l'ère pré-Beatles. En face B, «My Generation» se prolonge durant quatorze minutes apocalyptiques et fantastiques. Le tempo est très soutenu et de multiples variations viennent le secouer sans que l'édifice ne s'affaisse. Pete plonge dix fois dans cette tourmente étourdissante, jusqu'à l'exposition rapide des désormais célèbres «See Me, Feel Me» et «We're Not Gonna Take It», avant que la guitare ne reprenne de gigantesques envolées improvisées. Pete se retrouve seul, lançant des suites d'accords et des riffs que les autres accompagnent bientôt naturellement. PT: «Musicalement, quand je sens que je conduis les autres vers de bonnes choses, je suis heureux.[344] » L'aventure reprend à plusieurs reprises. Pete explore diverses colorations d'accords en son clair, et sitôt qu'il attaque un riff lourd en distorsion, les trois autres l'encadrent comme par défi. Les vieilles querelles semblent n'avoir jamais existé. Et le plaisir des musiciens dans ce final vertigineux ne saurait être un vulgaire numéro. «Sparks» apparaît, puis d'autres séries de riffs sur lesquels Pete parvient à la jouissance avant une coda hendrixienne cataclysmique. «Magic Bus», par sa structure dépouillée, ressemble à une mise en abyme. Les phrases et les motifs s'étoffent progressivement, mais Pete est en grande forme et refuse de laisser

s'installer le moindre confort. Ses écarts continuent, embarquant chacun vers la démesure. Une symbiose rare à laquelle le groupe peut parvenir. PT: «Nous ne sommes pas perfectionnistes, nous sommes idéalistes. Nous pensons que le rock'n'roll est bien plus qu'une musique pour adolescents. Elle est proche de tous car elle met les gens face à leur réalité; elle danse autour d'eux.[345] »

Après le fracas de *Tommy*, *Live At Leeds* est un autre raz-de-marée dans l'actualité discographique de 1970. Le disque atteint la 3e place des ventes en Angleterre, la 4e aux États-Unis, et la 1ère en France comme dans d'autres nombreux pays européens. Pour le public néophyte, la découverte d'une telle énergie et d'une telle puissance est phénoménale. Seuls Led Zeppelin et Deep Purple sont alors supposés pouvoir rivaliser, dans un registre que la presse va dénommer hard rock.

Les Who n'ont jamais véritablement bouleversé leur répertoire. Les morceaux choisis en 1970 sont pour la plupart, et à l'exception de *Tommy,* des titres rodés depuis des années: «Fortune Teller», «I Can't Explain», «Tattoo», «Happy Jack», «I'm a Boy», «Heaven And Hell»… Seule l'interprétation se modifie, parfois considérablement, souvent grâce à l'évolution de leur propre son. Pete utilise une Gibson SG depuis 1968. L'instrument est bien moins facile à dominer qu'une Fender, mais la densité sonore, sa chaleur, lui sont supérieures. Après avoir tâtonné quelque temps en se cognant les doigts contre l'ustensile rebelle, Pete sait désormais parfaitement tout ce qu'il peut tirer ou non de ce type d'engin. Sa prédilection pour les cheminements tortueux en accords s'en trouve flattée, comme ses solos, assez peu véloces mais parfaitement opportuns, parce qu'arrachés du magma sonore. PT: «Je me donne à jouer ce que j'ai en tête. Parfois, je laisse la guitare jouer d'elle-même. Je construis des accords et j'essaie de les prolonger par un solo d'une note. Je ne suis pas Albert King ou Alvin Lee. Je suis une limace.[346] » Pour la plupart de ses amis musiciens, Pete n'est plus perçu comme un technicien, un innovateur. Ses incartades en feed-back étaient révolutionnaires en 1965, mais cinq ans plus tard elles sont communes et Pete ne les utilise plus. Même si sa stature impulsive demeure suprême. Avec ses élans inconscients, ses risques vertigineux, révélant parfois au public d'importantes lacunes, il est un esthète, un créateur de l'instant, à peine effrayé de rater ce que sa tête lui ordonne de réaliser. Si la chance lui sourit, Pete met toutes ses forces pour atteindre à nouveau le seuil où ses repères et ses plans ne lui servent plus à rien, lorsqu'il entre de son plein gré dans l'inconnu. Keith Richards: «Cette zone d'ombre, où rien n'est vraiment défini, ce mystère qui fait que ni les musiciens ni le public ne savent ce qui va arriver, c'est là que la vie naît, que le rock fermente.[347] »

Cette liberté-là, qui fait rager Eric Clapton, est conditionnée et possible grâce au tandem rythmique de John et de Keith. PT: «Keith voulait à tout prix prouver qu'il pouvait me suivre où que j'aille. D'ailleurs, je ne pense pas l'avoir perdu une seule fois. Je pouvais jouer n'importe quoi, John à son tour me le renvoyait immédiatement.[348] » JE: «Avec Pete, j'ai toujours eu un sixième sens permettant de savoir où il voulait aller. Je le connais par cœur.[349] » Sans cette fidélité d'accompagnement, Pete n'aurait sans doute jamais atteint de telles apothéoses.

Hormis la complicité musicale règnant au sein des Who depuis leurs premiers pas adolescents, John Entwistle et Keith Moon sont devenus de véritables instrumentistes novateurs. John est un technicien fameux, bouleversant

l'accompagnement traditionnel réservé à la basse. Il entre véritablement en dialogue avec les autres, impose des riffs au premier plan exactement comme s'il était un second guitariste. Sa façon autoritaire de jouer l'introduction de «Pinball Wizard» en flirtant avec la saturation est proprement stupéfiante, et fort peu d'auditeurs réaliseront que ces éclairs furieux proviennent de la basse et non de la guitare. PT: «Ce qu'il y a d'intéressant dans notre groupe, c'est que les rôles peuvent s'inverser. John peut devenir soliste. Et lorsqu'il est devant, c'est l'enfer.[350] » JE: «J'ai forcé le rôle de la basse à être soliste. Parfois, je suis le bassiste, parfois je suis comme un guitariste, mais une octave en dessous. Pete est très orienté vers les accords. Et quand il est en accords, moi, je joue en lead. [...] Au début, je changeais de basse tout le temps, recherchant l'instrument parfait. Je voulais jouer aux doigts, mais je me suis résolu à utiliser un médiator.[351] » John a toujours été très doué. Sa vélocité et ses idées rythmiques seront un efficace tremplin pour promouvoir les instruments Fender. Incontestablement, il est l'un des premiers héros de la basse électrique dans la pop au côté de Jack Bruce.

Un autre talent inné, avec Keith Moon, s'exprime de façon différente. Plus volubile, plus décousu, Keith incarne la sauvagerie, la folie et la démesure physique. S'il n'est pas le seul instigateur de l'énergie phénoménale des Who, il est celui dont l'endurance lui impose le plus de responsabilités. Keith tient toujours le choc, multipliant les motifs complexes et cherchant à entrer dans la danse dès qu'il s'agit d'improviser. L'une des particularités de ses innovations instrumentales consiste à user abondamment de l'effet de surprise. Systématiquement, Keith ne joue pas carré. Il assène des breaks d'une mesure et demie là où la plupart n'en joueraient qu'une, et attaque les temps forts en l'air, plombant les deuxièmes temps sur des mesures très binaires... Son jeu correspond en tous points à son caractère facétieux. Mais il fonctionne! Grâce à Keith, et depuis les débuts, les Who ne sonnent pas comme les autres. Le journaliste Chris Welch en fera l'un des héros précurseurs du rock moderne. Être hors du commun, c'est bien ce que Keith a toujours cherché: «Auparavant, les batteurs étaient dans le fond et rarement photographiés. Quand les Who ont démarré, je faisais un solo constant et Chris Welch nous a probablement vus après. À cette époque, il n'y avait pas de méthode pour devenir batteur. Tout était pour les chanteurs et les guitaristes. Quand j'ai commencé à jongler avec mes baguettes, personne d'autre ne le faisait. Je suis totalement extraverti, j'aime être impliqué. J'enviais le guitariste parce qu'il était près du public. Alors, j'ai commencé à faire des choses différentes afin d'attirer l'attention. Et les gens disaient: "Nom de Dieu, regarde le batteur!"[352] » Keith avouera s'être inspiré de divers plans appartenant à Elvin Jones, Gene Krupa et Philly Jo Jones: trois jazzmen! Pour le reste, il joue d'instinct. PT: «Keith ne respectait jamais la mesure au sens traditionnel. Il avait un métronome interne et était capable de jouer avec le métronome de quelqu'un d'autre. Si je voulais du temps, il m'en donnait. Il était toujours dans le rythme, il meublait les espaces et travaillait autour de ce que John et moi faisions.[353] »

Le talent de Roger sera d'avoir su se trouver une place prépondérante au milieu de cet orchestre déjà parfait. Mais son rôle aura suivi un cheminement laborieux. D'abord chanteur strict, il évolue jusqu'à livrer des contre-chants et des joutes vocales avec les autres, jusqu'à se servir de sa voix en improvisation, jusqu'à modifier l'ossature rythmique et à gagner sa place aux forceps sans que nul ne s'apitoie de savoir si oui ou non la situation est confortable pour délivrer des paroles. Des morceaux comme «Magic Bus», «Summertime Blues» et «Young

Man Blues» l'ont bien aidé à se façonner une indépendance qui n'existait pas auparavant. Mais sa notoriété nouvelle n'entravera jamais son rôle d'interprète au service de Pete. RD: «Je me contentais de chanter les compositions des Who. Et je me suis rendu compte que ça devenait autre chose.[354] » PT: «Quand on entendait Roger chanter "See Me, Feel Me" en concert, c'était proprement incroyable. Il n'y avait pas moyen que le public détourne les yeux de lui. Et pourtant, Keith, John et moi étions entraînés. Notre but principal dans la vie consistait à ce que le public détourne les yeux de lui.[355] » Pete est facétieux. Il laisse pourtant des espaces considérables à son vieil ennemi d'autrefois. John Wolfe, le régisseur lumière, doit chaque fois aveugler le public à l'aide d'une lumière blanche, tandis que Roger s'avance au bord de la scène afin d'être soudain mieux mis en valeur lors du final.

L'apogée scénique des Who est atteinte en 1970. Mais *Live At Leeds* en sera une preuve si flagrante que quelques observateurs vont contester son authenticité. Le groupe déverse sur scène un déluge total, une hargne musicale inchangée depuis l'adolescence. Et face au renouveau de ces *monstres*, certains critiques vont se muer en ardents alliés pour souligner auprès du public la véritable suprématie existant face aux ventes époustouflantes atteintes par les groupes de hard rock. Jacques Chabiron: «Les teenagers anglais s'excitent en ce moment sur Black Sabbath, une formation qui tente d'imposer des climats oppressants, angoissants, à grand renfort de sonorités graves et distordues, à grand renfort d'intros palpitantes, de hurlements vocaux ou électroniques. Un abrupt solo de guitare vient se greffer sur les trois notes immuables destinées à entretenir l'ambiance. Tout cela est particulièrement ennuyeux, navrant de clichés, de gimmicks depuis longtemps inventés.[356] » Sitôt après la disparition des Beatles, une nouvelle bagarre s'engage pour s'imposer comme figure de proue au côté des Rolling Stones. Le temps des singles est passé. Seuls comptent dorénavant les chiffres de vente des albums.

Whole Lotta Love

Résoudre l'après *Tommy*, le grand œuvre, par un album *live* tout autant mythique est un exploit dont les Who vont naturellement pleinement profiter. À commencer par entrevoir la possibilité de pouvoir enfin jouer autre chose. JE: «Tout le monde voulait entendre *Tommy* tout le temps. Nous l'avons joué sans faillir durant deux ans. Il faut se souvenir également qu'avant qu'il ait été massivement entendu, nous l'avions travaillé dans les studios pendant huit mois. Cette affaire nous a occasionné beaucoup de difficultés, et en fait, au début, elle ne tenait pas debout. C'est seulement parce que Pete a sans cesse été obligé de rajouter des morceaux que c'est devenu un double album. Quand il est paru, j'en avais ras-le-bol de *Tommy*. Je n'ai écouté le disque qu'une vingtaine de fois chez moi, et même pas jusqu'au bout.[357] »

Courant mai, le groupe enregistre de nouveaux titres en studio pour la réalisation d'un EP: «Now I'm a Farmer», «Water», «Naked Eye» et «I Don't Even

Know Myself» de Pete, puis «Postcard» de John. Mais *Tommy* va encore demeurer le point de repère de toute la tournée américaine. Celle-ci débute au prestigieux Metropolitan Opera House de New York, le 7 juin. Les Who donnent deux concerts d'affilée, soit une présence de plus de quatre heures sur scène. Et nul dans le groupe ne songe à se plaindre, bien au contraire. RD: «Même si nous enregistrions les meilleurs albums de rock au monde, si nous sortions chef-d'œuvre sur chef-d'œuvre, nous resterions avant tout un groupe de scène. Parce que nous sommes un groupe de rock. Et c'est en scène qu'un groupe de rock atteint sa véritable dimension. Les Who peuvent être fantastiques. Certains soirs, il m'arrive de ne presque pas croire ce que j'entends sur scène. D'autres soirs, par contre, j'ai tellement honte de ce qui se passe que je voudrais me cacher dans un trou. Nous avons besoin de la scène car nous tirons beaucoup de notre énergie de la confrontation avec des milliers de spectateurs. Nous sommes des vampires d'un type spécial, nous nous nourrissons des vibrations, bonnes et mauvaises, qui émanent d'une foule, et celle-ci se nourrit de ce que nous lui rendons.[358] » Roger et Pete sont comblés par la présence massive de hippies dans l'antre sacré des musiques dites sérieuses. Et les vibrations permettent deux excellentes prestations. Outre le retentissement énorme d'un spectacle de rock dans un théâtre élitiste comme le Metropolitan, la presse se montre totalement admirative. Le *Melody Maker* affirme: «Les Who sont le groupe en qui tous les autres voudraient se comparer.[359] » Le *San Francisco Examiner* renchérit: «Exagération? On ne peut pas exagérer la perfection.[360] »

Les victoires s'enchaînent, à Denver, à San Diego, à Berkeley, à Dallas… La célébrité aidant, les Who touchent à la fois un fixe et un pourcentage sur les entrées. La recette sera faramineuse, mais suite à quelques travaux herculéens: deux concerts par jour de deux heures, voire de deux heures trente chacun, de redoutables décalages horaires et plusieurs gueules de bois persistantes. Des conditions qui, à la longue, finissent par altérer les comportements. À Berkeley, Pete attaque «The Seeker» un ton trop bas. La cacophonie entraîne l'hilarité générale. Keith n'a parfois plus en mémoire certaines structures de *Tommy,* et John peut tout simplement oublier que c'est à lui de chanter. À force de milliers d'heures passées à s'aguerrir sur les planches, le groupe est capable de tout surmonter. Pour la forme, et lorsque la tension monte très haut, Pete brise quelques guitares. KM: «On entrait dans une phase de routine théâtrale. On pétait encore nos instruments, mais occasionnellement, sans commettre un péché cardinal. La musique primait.[361] » PT: «Nos actes dépendent beaucoup de l'athlétisme. Ils demandent un fort volume. Même si le groupe joue calmement, nous devons toujours avoir ces voix lourdes, sonnant dans l'urgence et l'excitation. Je ne sais pas combien de temps nous pourrons faire ça. Pour l'heure, nous sommes tous tellement exaucés physiquement et mentalement que nous n'éprouvons plus le besoin de la destruction.[362] »

À l'époque, Keith est le seul à conserver le même appétit pour les dérèglements. Dans sa folie délirante, il sert de soupape de sécurité aux autres en pimentant le cercle infernal des voyages par d'improbables farces. RD: «Vivre avec lui, c'était comme avoir à ses côtés, en permanence, la troupe des Monthy Python. Je n'ai jamais rencontré quelqu'un de semblable. On l'a fabriqué en exemplaire unique. Ça devait être un prototype non homologué.[363] » Grâce à Keith, le Ritz-Carlton devra être entièrement redécoré. Ailleurs, les meubles de sa chambre resteront littéralement incrustés au plafond. Les maîtres d'hôtel ont

retrouvé le sens de l'humour depuis que Keith les rembourse en cash.

La tournée passe encore par Houston, Memphis, Atlanta, Cincinnati… Pete s'offre de brefs dialogues avec le public, présentant «The Seeker» comme un pet d'éléphant ou modifiant les paroles de «Young Man Blues» pour se payer la tête de Nixon. Les Who sont annoncés en tant que *Super Group of England*, tandis que les journalistes présents au Spectrum de Philadelphie réaffirment la suprématie scénique du groupe. *Maryland Democrat*: «Incroyable! Remarquable! Exceptionnel!… Ou tout ce que vous voudrez ajouter de plus fort à propos du concert donné par les Who au Spectrum.[364] » Le début du mois de juillet voit se conclure la tournée dans le Missouri, l'Illinois, le Michigan et le Massachussets, dans des stades où jusqu'à 9 000 fans se serrent tant qu'ils le peuvent. James Gang, le groupe de Joe Walsh, va profiter de cet engouement pour se faire connaître en assurant les premières parties. Pete, lui, est déjà convaincu de leur talent. Lors du dernier show, à Lenox, c'est Jethro Tull qui ouvre le bal, un autre groupe que Pete va féliciter sur scène avant que les Who n'assènent eux-mêmes un spectacle prodigieux. «Water» et «I Don't Even Know Myself» sont intégrés au répertoire.

En Angleterre, profitant de deux semaines de repos, Pete accepte de participer au banjo à l'album *Hollywood Dream* de Thunderclap Newman. Le mois précédent, il avait participé avec Graham Nash à un show caritatif en faveur des enfants handicapés. Keith, quant à lui, a offert ses frasques à Frank Zappa pour le tournage d'un long métrage! John est occupé à planifier un premier disque solo. «Summertime Blues» / «Heaven & Hell» sort en simple alors que le groupe boucle à nouveau ses bagages pour une tournée anglaise. Après Dunstable, Sutton et le festival d'Halifax, se profile maintenant celui de l'île de Wight.

Depuis le meurtre d'un spectateur lors du concert des Rolling Stones à Altamont, l'Amérique répressive s'est réveillée. Les gigantesques festivals sont perçus comme une nouvelle menace pour l'ordre public. Jim Morrison est arrêté en plein concert pour obscénités. Des policiers sont dépêchés en renfort du service d'ordre pour chaque gig, afin de surveiller ses propos et ses actes. Obtenir une autorisation pour une quelconque manifestation musicale d'envergure aux États-Unis devient une entreprise de plus en plus difficile. Il ne semble plus rester que l'Angleterre pour créer de gigantesques espaces de liberté. Durant l'été, la petite ville de Bath accueille ainsi à la fois Led Zeppelin, Frank Zappa, les Byrds, Jefferson Airplane, Steppenwolf et Canned Heat. Mais aux yeux de tous, le successeur du prestigieux festival de Woodstock s'annonce comme étant celui de Wight. Cette année-là, la programmation est sans comparaison: les Doors, Jimi Hendrix, les Who, Miles Davis, Jethro Tull, les Moody Blues, Alvin Lee, Sly & Family Stone, Joan Baez, Chicago, Spirit… Le site, à flanc de colline et face à la mer, réunit 200000 visiteurs dans le même capharnaüm que fut Woodstock, et sous un vent glacé qui tombe chaque soir avec une rigueur implacable. RD: «Nous avions la chance d'être entourés par un personnel technique intrépide. Il faisait très froid derrière la scène. Nous vivions autour de feux de camp, et partout on semblait à court de bois. Nos techniciens allaient jusqu'à voler des barrières pour alimenter notre feu, qui du coup devenait le plus impressionnant de tous! Nous passions ici la majeure partie des soirées. C'est là où j'ai aperçu pour la dernière fois Jim Morrison.[365] » Les artistes se mêlent et bavardent en faisant circuler des joints. Pete retrouve Jimi Hendrix, qui n'avait plus partagé une affiche avec les

Who depuis longtemps. Keith débloque avec Mitch Mitchell sous le regard envieux des petits nouveaux comme les musiciens de Nice et Cactus.

Malgré l'humeur de chacun, inconditionnellement prédisposée à l'harmonie joyeuse de Woodstock, de nombreux imprévus viennent perturber l'ambiance. Un type fait irruption sur scène durant le concert de Joni Mitchell, jusqu'à sérieusement troubler la chanteuse. Joan Baez reçoit sa part de quolibets… La paix et l'amour ne sont pas tout à fait au rendez-vous. De nombreux musiciens viennent assurer leur show en se montrant totalement déphasés par rapport à l'esprit communautaire. Dans ces conditions, Hendrix devra encore jouer le sauveur, même si son début de concert s'apparente à un cauchemar. Mitchell ne joue pas en phase et Jimi semble louper à peu près tout ce qu'il entreprend, l'air laborieusement concentré et passablement contrarié. Obligé d'arrêter puis de reprendre le show, il combat de ses dernières forces et ravive son brasier avant de mettre définitivement un terme au concert au bout d'une petite heure, exténué et comme absent. Sur le modèle de Woodstock, Jimi Hendrix quitte ce sanctuaire après l'avoir marqué d'une empreinte symbolique, le visage bouffi par la cocaïne, l'œil hagard et les poches vidées à cause du racket des imprésarios.

PT: «Ce qui m'a motivé, c'est l'état physique de Jimi Hendrix. Il était en si piteuse condition! En entrant sur scène, je remerciais simplement Dieu d'être en bonne santé.[366] » Les Who se retrouvent donc sans véritables concurrents à Wight, où leur concert de plus de deux heures, seulement interrompu par une défaillance de la Gibson de Pete, est un nouveau chef-d'œuvre scénique. Dès les premières minutes, Keith endommage sa caisse claire et ne peut tenir son rôle qu'avec difficulté. Peu avant d'attaquer *Tommy,* c'est sa pédale de grosse caisse qui se bloque. La voix de Pete part en vrille sur «Acid Queen», mais l'extravagance et l'énergie insufflées à leur musique sont somptueuses. Roger vocifère comme un damné. Pete parade comme un lion en cage, gigotant en tous sens, effectuant ses sauts carpés sans sembler se soucier de sa reprise de contact avec le sol. Il vient toiser mille fois Keith, lequel lui rend coup pour coup, le visage ruisselant de sueur. Impassible, John martèle sa basse en jetant des regards noirs en direction de ses collègues. JE: «J'ai décidé de porter un costume de squelette que je n'avais jamais mis auparavant. Je l'ai essayé en vitesse et suis parti directement pour Wight. Lorsque j'ai remis le costume – tout le monde partageait la même caravane pour se changer –, j'ai enfin réalisé qu'il était si serré que je ne pouvais même pas m'asseoir. Alors, j'ai passé deux heures à marcher de long en large, déguisé en squelette.[367] » Après avoir délivré la quasi intégralité du répertoire, Pete enchaîne jusqu'à 5 heures du matin en brûlant ses dernières cartouches: «Substitute», «Naked Eye», «Magic Bus». PT: «Quand je joue, c'est très physique, je reste au contact avec le public. Je n'atteins pas des hauteurs spirituelles. Mais parfois, je constate que le public, lui, y parvient. Alors, je reste là tout seul, je sens que ma musique les a entraînés quelque part et je ne sais pas exactement où. Je ne ressens que des émotions physiques: plaisir, colère, extase, fatigue. La scène représente ainsi pour moi un endroit très physique. Un ring de boxe. Je me bats contre moi-même. Le public établit la balance. Il voit en nous ce qu'il a besoin de voir. Si vous êtes un excellent groupe de rock, vous agissez tel un miroir.[368] » Nik Cohn, du *Melody Maker,* parle du sauvetage fabuleux réalisé par les Who dans un festival sombrant jusque-là dans la morosité. Pete fait la une de certains journaux, dressé face à la foule, brandissant sa guitare à bout de bras. Une nouvelle fois, la hargne viscérale a pris des proportions spectaculaires et

autoritaires. La popularité et la maturité aidant, Pete et Kit Lambert ont imposé leur propre ingénieur du son, Bob Pridden, et leur propre système d'amplification à une régie locale peu expérimentée. Et lorsque le son est irréprochable en volume, les Who ne donnent jamais de mauvais concerts. La force vibratoire se propage du groupe jusqu'au public, dans une avalanche de décibels contrôlés. RD: «Le truc du volume remonte aux origines du rock'n'roll. C'était la première chose qu'on lisait à propos de cette musique: bruyant. Une musique qui vous saute en pleine face. Au début, on n'avait pas suffisamment d'argent pour se payer du matériel. Mais, dès qu'on a pu, on a produit un son incroyablement puissant. [...] Il y a quelque chose dans le son des Who qui nous dépasse en tant qu'individus. Quand nous nous réunissons, cela prend de l'ampleur pour devenir davantage qu'un simple son, et ça n'a rien à voir avec un spectacle de cirque. Il y a une alchimie, une énergie.[369] »

Après le show, Keith commence à s'exciter avec une boîte d'œufs, menaçant tout le monde backstage. Les journalistes sont là en force, comme John Coleman pour le magazine *Friends*, dont l'article sera à l'image de tous ceux de ses congénères: «Le concert le plus magnifique que j'aie jamais vu, et certainement le plus grand groupe de scène. Ils sont heureux, ils sont ensemble, et ils sont incroyables.[370] » Keith se jette enfin sur le bar, multipliant les cocktails, jusqu'à ce qu'il aperçoive la chanteuse Melanie, pétrifiée dans un coin, tétanisée à l'idée de devoir entrer en scène. Joe McMichael: «Il a passé une heure en sa compagnie, poussant la confidence et usant de son inimitable humour pour lui faire oublier sa nervosité. Et il y est parvenu.[371] »

Keith se sent comme un poisson dans l'eau quand il se retrouve en coulisses à 6 heures du matin, dans l'aéroport d'une ville inconnue, sur le plateau d'une salle déserte lorsqu'il faut faire la balance, dans les loges, etc. KM: «Je me suis toujours beaucoup impliqué dans les tournées des Who. Chaque chose que je fais est en rapport avec le groupe. Et j'aime être sur les routes. J'adore me préparer et me retrouver avec les musiciens, puis repartir pour un autre show, ailleurs.[372] » Après dix jours de repos, les Who entament une série de concerts en Europe: Münster, Offenbach Amsterdam, Aarhus, Copenhague... À Amsterdam, Keith gratifie son hôtel d'une dernière petite plaisanterie: 2 000 litres d'eau répandus dans les étages après avoir percé un water-bed. Le lendemain 18 septembre 1970, alors que les Who se préparent à jouer à Rotterdam, l'annonce du décès de Jimi Hendrix est publiée dans la presse. C'est un séisme. Un vide qui ne sera pas comblé de sitôt. Pete l'a compris depuis longtemps: «Jimi vivait incroyablement vite. Le jour de sa mort, il avait probablement déjà embrassé des centaines d'années d'existence. En regardant son visage alors qu'il jouait, vous pouviez vous rendre compte qu'il atteignait spirituellement des hauteurs incroyables, comme Charlie Parker. Et vous pouviez l'entendre dans sa musique. Parfois, il laissait le public à des centaines de kilomètres derrière lui et s'envolait tout seul.[373] »

Quelques jours plus tard, alors que les Who sont en pleine tournée anglaise, une autre dépêche sème une certaine panique dans le monde musical: Janis Joplin est morte à son tour, des suites d'une trépidante vie d'abus.

En Angleterre, trois personnalités incarnent la contre-culture: John Lennon, Mick Jagger et Pete Townshend. En Amérique, Bob Dylan, Jim Morrison, Janis Joplin et Jimi Hendrix se chargeaient de la chose depuis des lustres. La

disparition des plus charismatiques sonnera le déclin de toute la culture hippie au sens large. Nul mieux que Jimi Hendrix et Janis Joplin n'aura su incarner toutes les libertés, autant comportementales que musicales. L'événement, pris pour un tragique signe du destin, est relayé par d'innombrables faits: la répression anti-émeute de l'Institut de technologie du Massachussets, le meurtre de deux dirigeants des Black Panthers, la mort de quatre étudiants de l'université de Kent abattus par la garde nationale, ainsi que la perpétuation des exactions au Viêt-nam. La culture rock ne sera plus jamais la même. Son émancipation spirituelle et technique va régresser. Elle ne symbolisera plus jamais l'espoir palpable d'une révolution sociale définitive pour toute une génération.

Jimi Hendrix et Janis Joplin, reconnus pour leur immense talent, étaient tout aussi connus pour leurs excès liés aux drogues dures et à l'alcool. La brièveté de leur vie est essentiellement due à ce travers. La conscience des hippies a été dévastée par le LSD, puis par l'héroïne, les amphétamines, etc. Frank Zappa a toujours affirmé que toute cette comédie a été planifiée par le gouvernement américain afin d'annihiler les facultés mentales d'une population rebelle. Des années plus tard, il faudra bien se rendre à l'évidence que cette thèse n'est pas totalement dépourvue de vérité. PT: «Quand vous êtes sous acide, vous ne pouvez pas affronter la vie. Quand je suis sous acide, il m'est impossible de jouer de la guitare. Jouer de cet instrument est la chose dont j'ai le plus besoin dans la vie, ainsi que de parler à ma femme. Quand j'étais sous acide, je ne pouvais faire ni l'un ni l'autre. Très longtemps, aussi, j'ai fumé du hasch. Et je me suis également rendu compte que c'était de la foutaise. Quand je fumais, je croyais que c'était très important. Conneries. Quels que soient les problèmes qui vous assaillent, vous avez les moyens de les résoudre avec votre seule tête. Encore faut-il savoir s'en servir.[374] » Dans l'entourage de Pete, les dégâts sont visibles en considérant l'état de Kit Lambert et Eric Clapton, de Ronnie Lane et Steve Winwood. PT: «Les gens étaient dévastés par ce qui se passait autour d'eux. Ils ne l'ont pas admis. [...] Tout le monde utilisait des drogues psychédéliques, et ceux qui n'utilisaient pas d'hallucinogènes puissants se retrouvaient avec la marijuana. Après six joints, ils parvenaient aux prémices d'une expérience. Mais c'était tout. Au début de la Factory et du Fillmore, il y avait deux ou trois mecs sous LSD, le reste du public était juste défoncé. Mais par contre, à Woodstock, tout le monde était sous trip. C'était une idée simplement grotesque de savoir qu'un million de personnes étaient dingues. *Tommy* voulait seulement répondre à ce qui pouvait survenir lorsqu'il ne restait plus que le chaos.[375] » À partir de 1970, les drogues psychédéliques vont progressivement perdre cette sorte de magie spirituelle qui les rendait affriolantes. Elles ne seront bientôt plus que des produits de substitution à la réalité, tout aussi banales que l'alcool.

À l'époque, les drogues ne sont pas les seules à perdre de leur aura. Beaucoup de groupes sont en proie à des crises identitaires. La séparation des Beatles est un drame national en Grande-Bretagne. Les autres, pour simplement continuer à vivre, doivent se fédérer en véritables entreprises afin de faire face aux exigences imposées par l'industrie du disque et le show business. L'armée de musiciens amateurs faisant miraculeusement surface comme en 1965 est dorénavant devenue chose impossible. Et si les Who et les Rolling Stones savent comment gérer leur empire, ils ne sont plus les seuls à connaître la recette. Led Zeppelin, le groupe de Jimmy Page, s'est imposé en seulement deux ans, plaçant ses premiers disques dans le trio de tête des *charts* anglais et américains. Le chanteur est un blondinet à bouclettes, Robert Plant. Quant à Jimmy Page, il demeure un leader

timide dissimulant ses inhibitions grâce à quelques soubresauts guitaristiques particulièrement spectaculaires. Leur nom de groupe est directement piqué à John et à Keith, épisodiquement désireux de quitter les Who dès que les choses tournent mal. JE: «L'une des cinq fois où le groupe a failli être dissout – avant que l'on ne parvienne au super profit avec *Tommy* –, Keith et moi avions décidé de fonder un nouveau groupe avec Richard Cole, alors notre chauffeur. Je devais écrire la musique et nous devions sonner à la façon d'un big band – gagner ainsi beaucoup plus d'argent que les Who n'avaient pu le faire! J'avais décidé d'appeler le groupe Led Zeppelin, dessinant même en noir et blanc un Zeppelin R/101 tombant en flammes. Deux semaines plus tard, Richard Cole s'est mis à bosser pour Jimmy Page…[376] » John ne leur en tiendra pas rigueur, compte tenu de son choix plutôt judicieux de rester avec les Who.

Led Zeppelin ne fait pas l'unanimité. Son énorme succès public répond à quelques clichés anciens. Leur style n'a pas la chaleur de celui de Cream ou des Who, mais sans doute cherchent-ils ailleurs leur reconnaissance. «Quoi que fasse Led Zeppelin, c'est emphatique, outré», dira Eric Clapton[377]. Leur attitude scénique est dépourvue de cette naïveté adolescente qu'incarnent toujours les Who. Mais Page sera toutefois considéré comme le plus grand innovateur après la disparition d'Hendrix. Et leur machine, même tape-à-l'œil, est une affaire de vrais professionnels.

Suite à la fraternité factice des années 1960, une compétition factice va être décrétée au début des années 1970 entre les Who et Led Zeppelin. Lequel est le plus grand groupe de scène? Lequel est le plus grand groupe de rock? Lequel plagie l'autre? Cette fausse lutte leur permettra surtout de focaliser l'attention et de lier amitié. JE: «Il n'y avait pas de compétition. C'était surtout de la camaraderie. Tout dépendait de l'échelle du succès. La seule vraie rivalité que vous pouviez ressentir surgissait lorsque vous aviez le sentiment d'être en dessous de l'autre. C'étaient les Beatles, les Stones et les Who. Led Zeppelin est arrivé ensuite. Nous étions des rivaux, mais aussi des amis. Les Beatles étaient intouchables. Quant aux Stones, oui, nous avons fait face à une vraie rivalité.[378] » Puisqu'ils avaient été là les premiers, les Who se sont toujours sentis les dépositaires du rock dur. Sans en avoir l'air, Pete usera de subtilité pour se faire comprendre: «Nous avons été très influencés, et nous ne le cachons pas. J'ai personnellement été très marqué par "Satisfaction" et "The Last Time", et cela beaucoup plus que par n'importe quel disque des Beatles. Je suis loin d'accuser tel ou tel groupe d'avoir été très influencé par les Who, Dieu sait pourtant si certains d'entre eux sont en vogue. Peu m'importe que tel ou tel chanteur parodie involontairement Roger Daltrey, chacun peut et doit être influencé.[379] » La subtilité de Roger sera plus relative: «Je n'aime pas Led Zeppelin, bien que je sois ami avec Jimmy Page. Je trouve que ce groupe n'a aucune existence sociale. C'est une association de bons musiciens qui, sous la houlette d'un businessman, ont décidé de faire le plus de fric possible. Il paraît que certains soirs leurs concerts sont fantastiques, mais je n'apprécie pas leurs disques. Quant à Plant, qui au départ est un chanteur très doué, il en est arrivé à se parodier lui-même.[380] »

L'incontestable supériorité de Led Zeppelin dans les hit-parades, ainsi que la montée du hard-rock, vont une nouvelle fois pousser Pete à changer de direction

musicale. Mais c'est le propre succès de *Tommy* qui demeure la plus sérieuse menace, et pas seulement parce que les droits ont été achetés pour devenir une véritable œuvre symphonique. Le groupe semble totalement prisonnier de l'immense succès de l'opéra. Un nouveau public, particulièrement aux États-Unis, n'a pas la moindre connaissance de ses travaux antérieurs. John se montre très cynique: «On devenait un groupe de rock snob.[381] » Keith désespère, n'ayant de cesse de demander quand sera prêt le nouveau matériel. Pete, lui, se sent coincé à la fois dans son rôle de penseur et dans celui de vache-à-lait. Il a fait la fortune de Track, de Kit Lambert, de Chris Stamp et des musiciens du groupe, mais il s'est montré particulièrement blessé lors d'une discussion entre Lambert et sa comptable. PT: «J'étais dans la salle d'attente et j'ai entendu une conversation: "Si Townhsend s'imagine qu'il va marcher autour de mon projet sur *Tommy*!" J'étais si naïf. L'ayant entendu m'appeler "Townshend", j'ai été pris de désespoir. Je n'étais plus que "Townshend". Personne ne m'appelait plus "Pete". Je ne pouvais plus vivre comme ça. Je suis entré dans la pièce. C'était très enfumé là-dedans. Alors j'ai ouvert et Angie m'a agrippé. Il était évident pour elle que j'allais sauter par la fenêtre.[382] »

Kit vit désormais aux États-Unis, avec le projet de vendre les droits cinématographiques de *Tommy* à Universal. Ce qui s'oppose au propre projet de Pete d'en réaliser un: une parodie de science-fiction, teintée de rock et baptisée *Lifehouse*. Pete a fait le voyage jusqu'à New York dans le seul but d'imposer autre chose qu'un nouveau produit dérivé de son propre opéra. Ni lui ni les musiciens n'auront le dernier mot.

Who's Next

Se sentir manipulé par son meilleur allié atteint bien davantage Pete dans son hypersensibilité que dans son orgueil. *Tommy* rapporte des fortunes. *Live At Leeds* est à peu près partout déclaré disque d'or, à commencer par les États-Unis le mois même de sa parution. Cette réussite rare a considérablement modifié le statut du leader des Who, tant à l'égard des médias que des producteurs. Ses propres déclarations concernant l'évolution de son opéra sont apparues très confuses. Pete semble glacé par le succès. L'incident avec Kit va l'aider à se réveiller. PT: «Lorsque j'ai débuté, mon projet était de faire le plus de fric possible en un minimum de temps, de devenir une star, de coucher avec plein de nanas et, pour finir, de dégoter un super manoir à la campagne. […] Les gens que je respecte aujourd'hui sont ceux qu'on ne voit pas faire de simagrées pour obtenir encore plus de gloire ou de succès. Je pense que la meilleure chose à faire quant au succès, c'est de rester soi-même, de réaliser qu'il n'y a pas de différence à faire vis-à-vis des autres et d'essayer de transformer l'expérience en quelque chose de normal.[383] »

Lifehouse devient ainsi un projet de double album conceptuel. Sauf que les musiciens s'opposent au travail colossal que tout cela représente. «On désirait juste faire un album normal!» clamera Roger. Aussi *Lifehouse* est-il abandonné au profit d'un LP simple, intitulé en référence à l'empressement de Keith pour se

dégager de *Tommy*: «J'en avais tellement marre de *Tommy*. On avait l'impression de le jouer partout, jusque dans notre sommeil. Et cette plaisanterie a duré dix-huit mois. À la fin, on était absolument épuisés. J'arrêtais pas de dire: "Bon, ça va maintenant, on l'oublie? On passe au suivant?"[384] »

Si constituer le répertoire de *Who's Next* pourra s'apparenter à un jeu d'enfant, il en ira bien différemment de l'enregistrement. Pete pioche parmi les meilleures chansons prévues pour *Lifehouse* et en distribue les démos à John et à Roger. Keith, lui, se trouve en plein tournage, pour deux films! KM: «J'étais au Speakeasy. (Nda. Un vieux club beatnik de Londres) avec Pete lorsque Frank Zappa est arrivé et s'est assis à la table d'à côté. Il écoutait notre discussion. (Nda. Keith parlait de son rôle prochain dans *Countdown,* avec Harry Nilsson, Ringo Starr et Peter Frampton.) Frank nous a demandé: "Vous aimeriez être dans un film?" J'ai répondu: "O.K.!" Et il nous a dit: "Pointez-vous à l'hôtel Kensington Palace à 7 heures demain matin." Moi, je l'ai fait. Pete a rédigé un mot d'excuse pour rejeter l'offre. Je devais jouer un rôle de nonne préalablement réservé à Mick Jagger. Mais Mick n'avait pas voulu le faire.[385] » Keith n'a aucune expérience d'acteur, mais le film de Zappa, *200 Motels*, doit reproduire le comportement tout à fait délirant des musiciens lorsqu'ils sont en tournée; un domaine dans lequel il a déjà fait sérieusement ses preuves. Quant au film avec Harry Nilsson, Keith a demandé à Ringo Starr s'il n'y aurait pas une place pour lui. S'il ne s'agit que de jouer un peu de batterie, le tournage n'en sera pas moins chaotique. KM: «On avait rendez-vous à 6 heures, et on se pointait à 9 heures. Je descendais une bouteille de Brandy le matin, et Peter Frampton disait: "Non, arrête, c'est trop tôt!" Tous les autres gueulaient et j'attendais le moment où Harry allait tous nous foutre dehors. On se tapait du vin blanc tout l'après-midi. À 18 heures, on recevait notre petite enveloppe; la paie journalière. On était mignon dans nos costumes d'écoliers.[386] »

En mars, les Who se rendent expressément pour deux journées à New York, au studio Record Plant, en compagnie de Leslie West – le guitariste de Mountain – et d'Al Kooper. Mais rien de fameux ne sortira de cette affaire. De retour à Londres, les sessions d'avril à l'Olympic Studio, en compagnie de Nicky Hopkins, se révèlent plus fructueuses. En fin de mois, le concert donné au Young Vic Theater de Waterloo propose un répertoire pratiquement neuf: «Love Ain't For Keeping», «Pure & Easy», «Time Is Passing», «Behind Blue Eyes», «Too Much Of Anything», «Gettin' In Tune», «Bargain» et «Won't Get Fooled Again». Seuls «Naked Eye», «My Generation», «Pinball Wizard» et «See Me, Feel Me» ont survécu. Certains titres ne sont pas encore totalement ancrés dans la mémoire des musiciens, mais il en ressort déjà l'impression de bouleversements considérables. «Won't Get Fooled Again» est une sorte de rock à la fois ample et furieux comme jamais le groupe n'en avait encore produit. Sa grande particularité est d'être doté d'une séquence play-back de synthétiseurs sur laquelle chacun doit respecter la mesure. Ce genre d'effet sonore, plus proche du psychédélisme inquiétant de Soft Machine et de Pink Floyd, va provoquer une stupeur générale. La puissance qui s'en dégage est inouïe.

Jusqu'en juin, les Who cumulent des sessions à l'Olympic et une série de concerts anglais; une façon d'expérimenter les nouveaux titres comme ils l'avaient déjà fait avec succès pour «My Generation». RD: «Pete est une créature de studio. Mais moi, j'ai toujours pensé que le studio nous coupait le souffle. Le seul album qui ait su capter notre énergie, c'est *Who's Next*. Et, comme par

hasard, c'est un disque qu'on a joué pendant plus de trois mois sur scène avant de l'enregistrer.[387] » D'apparence simple et naturelle, la conception de ce nouveau disque va répondre à des critères visionnaires. Pete n'a pu s'empêcher d'intégrer l'un des titres phares de son stock de nouveautés: «Baba O'Riley». Le titre est une contraction des noms de Meher Baba et du compositeur Terry Riley; deux anachronismes intellectuels pour un guitariste de rock. La structure du morceau répond parfaitement aux tourbillons métaphysiques et hypnotiques évoqués par ces deux héros loufoques. PT: «Je faisais des expériences d'enregistrement avec des synthés. Mon plan consistait, par exemple lors des concerts au Vic Young Theater, à choisir quelqu'un parmi le public et à transmettre ses informations personnelles au synthétiseur – sa taille, son poids, ses particularités astrologiques, ses goûts… Le synthétiseur devait alors sélectionner ces données pour les transformer en notes. Je cherchais à traduire les différentes personnalités en musique. Pour la prise d'enregistrement, j'ai transmis les informations sur Meher Baba.[388] » Le VCS3, une sorte de Ring Modulator, permet de calculer des boucles sonores à partir de simples données chiffrées. Révéler les différences entre deux personnes d'âge et de taille différents est donc tout à fait cohérent, la programmation jouant sur des différences de vitesse, de tonalité ou encore de timbre. Ce qui au départ n'était qu'un jeu s'est mué en une thématique complexe que seuls les pionniers de l'électronique comme Don Preston, Joe Zawinul ou Mike Ratledge auraient pu exploiter s'ils y avaient songé.

Ainsi le *pattern* de Meher Baba se met-il à tournoyer et onduler indéfiniment, créant une atmosphère aussi passionnante que spectaculaire à laquelle les musiciens s'accordent, démultipliant la force intrinsèque du schéma. Les riffs de Pete, de Keith et de John s'avèrent particulièrement puissants, jusqu'à l'entrée et la montée en crescendo du violon de Dave Arbus, leader de East Of Eden et ami de Roger. Bien que la trame musicale soit héroïque, les paroles – une cynique invitation dans un univers de gâchis adolescent – accentuent encore une démesure à la fois idéologique et structurelle. Sur «Bargain», c'est la partie de chant de Roger qui s'impose, robuste et sensible. Le thème est une attaque virulente de l'univers commercial dans lequel s'est installée la musique. «Love Ain't For Keeping» s'offre ainsi en opposition: «La pluie arrive, mais je sais que les nuages passeront. Tu me fais du thé, tu me dis que le bébé s'endort…[389] » Tous ces titres, empruntés au projet *Lifehouse,* retracent l'aventure d'une famille de pionniers écologistes en prise avec une société urbaine futuriste et totalitaire. Comme la teneur des paroles de Pete, le son s'est modifié. À la fois compact et scindé par la cohésion du groupe, il demeure harmoniquement ouvert aux élans lyriques, dans une profondeur égale aux trames douces des textes. «The Song Is Over» révèle parfaitement cette progression, cette attention portée au sens global d'une chanson. Cette tourmente passionnelle sur le déclin, au climat lancinant, devait constituer l'épilogue de *Lifehouse*. Pete pose ses mots sur quatre accords immuables, avant de laisser la place à Roger, tandis que la structure tonale se métamorphose subtilement, accord après accord, jusqu'à atteindre la plénitude par une montée tonale roborative. Nicky Hopkins est au piano. La forme de «Getting In Tune» est semblable, quoique plus directe encore car dépourvue du moindre effet ampoulé. Roger fait montre d'une expressivité et d'une sensibilité dignes des plus forts moments de *Tommy*, poussées à l'extrême par les contre-chants de la guitare. La lumière jaillit comme toujours du dessous, grâce à des suites de riffs et d'accords que vient souligner et colorer une très pure mélodie.

À cette époque, une influence réciproque s'opère entre Elton John et Pete

Townshend. Pete est fasciné par le sens mélodique d'un pianiste alors très controversé pour ses apparentes facilités, alors qu'Elton vénère la force rythmique et harmonique des Who. Tous deux sont très proches depuis des années, Pete ayant donné un sacré coup de pouce à son ami en le programmant en première partie d'un show caritatif à la Roundhouse, fin 1970. Elton John y a joué quelques-unes de ses chansons méconnues, dont «Your Song» qui bientôt fera de lui l'une des plus grandes stars de la pop.

Le premier souci des musiciens est de toujours évoluer, de ne jamais stagner. A fortiori lorsqu'ils détiennent quelques précédents succès à dépasser. Pete a toujours eu le don de sortir des tubes au moment précis où il le fallait. Avec les titres dont *Who's Next* est garni, une page d'histoire de la pop anglaise est tournée. Celle de l'innocence, de l'émotion impulsive. Les Who sont devenus des pères de famille aux préoccupations bien différentes des musiciens qu'ils étaient voici cinq ou six ans. Leur style a acquis de la maturité, de la rondeur. Ils maîtrisent parfaitement leurs idées, leurs notes, leurs gestes. Ces changements confèrent aux nouvelles chansons une allure sereine et contrôlée, ce qui pourrait tout autant ne pas leur être bénéfique. John se tire d'affaire avec son unique titre, «My Wife», non sans éviter certains écueils. Son histoire de discorde amoureuse est pourtant le seul prétexte aux phrasés de cuivres. La folie confuse qui régnait sur *Tommy* a disparu. «Going Mobile» est une plaisanterie de Pete, écrite alors qu'il sillonnait l'Angleterre en famille dans un van durant la dernière tournée de printemps. Son humour fleurit avec jubilation: «Aux alentours de 50, ça me fait planer comme un hippie gitan. Fais-moi bouger, fais-moi planer… J'ai plus peur de la pollution. J'suis un gitan avec l'air conditionné. J'allume les flics et le percepteur m'a oublié. J'suis mobile. Beep, beep![390] » L'arrogance se mêle à des riffs américanisés dans une bonhomie volontaire – une source d'influences pour plusieurs groupes en devenir, de Status Quo à Supertramp. Les deux derniers titres prévus pour l'album, tout aussi éloignés de la culture anglaise des Who, seront – avec «Baba O'Riley» – deux morceaux d'anthologie du rock moderne: «Behind Blue Eyes» et «Won't Get Fooled Again».

«Behind Blue Eyes», le refus de Pete de céder à une groupie – une histoire vécue, bien entendu, dans le courant de l'année précédente –, est une merveille dont Roger, l'interprète, saura tirer tout le sel, lui qui ne partage pourtant pas les mêmes convictions dans la maîtrise de ses instincts sexuels: «Personne ne sait à quoi ça ressemble d'être un homme mauvais, d'être un homme triste, derrière des yeux bleus. Personne ne sait à quoi ça ressemble d'être un homme haï, d'être destiné à ne dire que des mensonges. Mais mes rêves ne sont pas aussi vides que ma conscience semble l'être. Je passe des heures, complètement solitaire. Mon amour est vengeance. Ce n'est jamais gratuit. Personne ne sait ce que c'est de ressentir ces sentiments comme je le fais…[391] »

Culpabiliser au sujet des multiples aventures extraconjugales est l'affaire des quatre membres du groupe. Seuls Pete et John ne parviennent plus à gérer de tels dilemmes. Lorsque Karen, la femme de Pete, a avoué ressentir une véritable attraction d'ordre sexuel en voyant Hendrix sur scène, son mari ne s'est pas gêné pour lui faire une crise de jalousie. Cinq ans plus tard, il est un modèle de fidélité, comme l'a souvent été John. Keith continue de mentir et de se payer du bon temps. Pour Roger, la situation est plus ambiguë: «J'ai une femme incroyable. Bien sûr, j'ai baisé un peu partout. Elle connaît la vérité. Je suis un cochon. Mais ça ne l'inquiète pas. Elle est bien plus intelligente que moi à bien

des niveaux. Jamais elle ne m'a suivi en tournée. Elle n'a jamais voulu.[392] »

Si Pete aborde la psychologie dans ses chansons les plus récentes, il est un thème sur lequel il se montre particulièrement loquace: sa propre starisation et les devoirs que celle-ci est censée générer. «The Seeker» s'est révélé un prototype dans lequel il appelait à l'aide Dylan et les Beatles afin de mieux comprendre l'engouement que lui-même suscite. Ses états d'âme n'ont guère passionné les foules, le titre n'atteignant que la 44e place dans les *charts* américains. Avec «Won't Get Fooled Again», un archétypique coup de gueule enregistré dans le studio de Mick Jagger, les choses seront différentes: «Je tirerai mon chapeau à la nouvelle constitution. Je ferai la révérence à la nouvelle révolution. Je prierai à genoux. Je ne me ferai plus avoir. Le changement devait arriver. Nous avons été libérés du carcan. Et le monde à l'air d'être le même. L'histoire ne changera pas. Les bannières flottent pour une nouvelle guerre. […] Il n'y a rien dans les rues. Aucune différence ne m'apparaît. Les slogans ont été remplacés. Les partis de gauche sont maintenant à droite. Et les barbes ont bien toutes poussé durant la nuit. Rencontrez le nouveau boss! C'est le même que l'ancien.[393] » Pete analyse la chose simplement: «Il y a un premier couplet qui sonne vraiment comme une chanson révolutionnaire, mais le second le contredit. C'est la même veine que "We're Not Gonna Take It"; une colère contre l'establishment, contre le négativisme, contre ces révolutions qui au final ne changent pas grand-chose. "We're Not Gonna Take It" était vraiment "On ne croira pas au fascisme". J'ai écrit "Won't Get Fooled Again" après avoir construit une barricade pour la communauté du Eel Pie Island. Ils vivaient à l'opposé de moi. Mais il y avait comme une histoire d'amour entre nous. Ils me reconnaissaient parce que j'étais une figure de proue. Quand ils se mettaient au boulot, ça pouvait devenir incroyable, mais avec l'acide, ça a signifié la fin de toute conversation psychotique; ce que j'appelais le syndrome Glastonbury.[394] »

L'arrangement de ce titre en fait une véritable fournaise. Le synthé ARP tourbillonne comme sur «Baba O'Riley», mais les Who y ajoutent une force brute comparable à celle déployée dans *Live At Leeds*. L'édifice flirte avec le chaos fantastique de «My Generation», tout en restant sur ses bases comme pour mieux prouver sa stature adulte. Un nouvel hymne, pour prouver qu'il n'y a plus de meneur de service.

En 1970, le *Melody Maker* avait offert à Pete une rubrique avec les pleins pouvoirs. D'abord honoré, le leader des Who s'est vite fatigué du caractère stérile d'une telle démarche. PT: «Je ne suis qu'un musicien de rock. On a cru que je possédais les réponses aux questions, que j'en savais plus que les autres. Ce n'est pas vrai. Je ne suis pas un gourou.[395] » L'autre phénomène l'incitant à laisser tomber le sermon est son inextinguible intégrité. Pete assume difficilement le fait d'être devenu riche. L'aisance lui sied, pas l'opulence. Les projets dérivés de *Tommy* sont tous d'ordre pécuniaire. Une perspective qui suffit à l'envahir de gêne vis-à-vis d'un public dont il entend rester proche.

«Won't Get Fooled Again» – dans une version écourtée – et «I Don't Even Know Myself» sont les nouveaux titres à sortir en single, le 25 juin 1971. Le premier deviendra un autre classique de la culture rock après «Pinball Wizard». Début août, l'album *Who's Next* apparaît sur le marché et c'est aussitôt un nouveau plébiscite et l'aboutissement d'une trilogie remarquable. L'album

devient n°1 des ventes en Angleterre, atteint la 4e position aux États-Unis et devient disque d'or à peu près partout.

«Let See Action», «I Don't Even Know Myself» et «Time Is Passing», entre autres, n'ont pas été retenus pour figurer sur le disque, tout comme «Pure & Easy», pourtant l'une des clés de *Lifehouse,* enregistré de façon impeccable au Record Plant avec Al Kooper. L'arrangement est inspiré par l'écriture de Joe Walsh, demeuré un ami fidèle, mais la tenue mélodique appartient à Pete, tout comme l'histoire: «C'est étrange que ce ne soit pas apparu dans *Who's Next*. Le contexte définit bien ce qu'aurait dû être *Lifehouse*. Nous voulions un album simple, alors on ne l'a pas retenu.[396] » Le contexte évoqué par Pete est celui du viol d'une jeune fille; un acte de pure cruauté décrit peut-être avec trop de fascination. Ainsi, l'un des chaînons cruciaux entre le style baroque des Who des années 1960 et leur registre sophistiqué du moment ne connaîtra pas son légitime sort de chef-d'œuvre. JE: «J'adorais "Pure & Easy" et "Naked Eye". L'écriture de Pete durant cette période était très mélodique, mais avec un aspect restrictif. Les tonalités nous causaient pas mal de soucis.[397] » «Pure & Easy» est aussi ardu vocalement que les envolées les plus lyriques de *Tommy*. L'absence de ce titre n'empêchera toutefois pas l'incroyable succès de *Who's Next*. Le vrombissement halluciné des synthétiseurs est à lui seul sujet à de débordantes effusions. «Baba O'Riley» et «Won't Get Fooled Again» vont s'inscrire comme deux œuvres emblématiques des années 1970, deux classiques que Pete ne sait plus trop comment classer.

La presse et le grand public se sont beaucoup interrogés sur l'apparition musclée de l'électronique dans l'univers des Who. Rien ne la justifiait, et pourtant rien n'apparaîtra aussi révolutionnaire dans l'album. En réalité, tout le processus logique et précurseur de *Lifehouse* s'est évanoui avec *Who's Next*. Les titres prévus pour *Lifehouse* sont tous ancrés dans un hyperréalisme sauvage, un monde aussi paradisiaque que cynique. L'éden des ados narré dans «Baba O'Riley'» – c'est-à-dire la féerie rock symbolisée par l'hypnotisme des synthés – aboutit au viol cauchemardesque de «Pure & Easy». Un séisme idéologique et sociologique qui écrase encore un peu davantage le monde utopique des hippies. Une ère décadente affleure, teintée de sadisme et de cupidité pour certains, de crédulité et de soumission pour d'autres. Ce que *Lifehouse* se préparait à démontrer, Stanley Kubrick va le concrétiser fin 1971 avec *Clockwork Orange (Orange mécanique)*. Comme l'a fait Antonioni avec *Blow Up*, Kubrick dévoile la vision suprême d'un monde adolescent marginal et abandonné. Tirée du roman d'Anthony Burgess, l'Angleterre d'un futur proche est présentée comme un désert social, une jungle dans laquelle les enfants se livrent aux sauvageries les plus inimaginables: meurtres, viols, tortures… D'horribles séances sont mises en scène avec un raffinement particulier, centrées sur les effets musicaux électroniques du compositeur Walter Carlos. Ainsi, le héros se livre-t-il à tous les sacrilèges sous l'impulsion d'une *Neuvième Symphonie* de Beethoven défigurée par les synthétiseurs, le sacre de la monstruosité étant symboliquement célébré par la musique de Henri Purcell – l'illustration magistrale et visionnaire d'une civilisation résignée célébrant ses propres funérailles dans la décadence. Quelles auraient été les conséquences d'une parution simultanée de *Lifehouse* et de *Clockwork Orange*?

Lorsque Stanley Kubrick triomphe en provoquant scandale et cataclysme,

Who's Next est déjà consacré par le succès dans une vingtaine de pays. Mais cela correspond à la fin d'une légère querelle. Kubrick a refusé l'offre d'adapter *Tommy* au cinéma. Pete s'est vengé de cette énorme déception en réalisant la pochette du nouvel album: au milieu d'un paysage lunaire, les quatre musiciens pissent contre un providentiel et monolithique bloc de béton. Lors d'une virée en voiture suite au rejet d'un premier projet de pochette (exhibant la nudité de femmes obèses), les Who devisent sur l'énigmatique et intellectuel *2001, l'odyssée de l'espace*, lorsqu'ils sont pris d'un besoin naturel pressant. L'idée lumineuse s'impose alors d'elle-même. Au final, le célèbre monolithe de Kubrick – symbole de connaissance majestueux et indestructible – est banalisé en un bloc disgracieux, sans doute pour se préserver des foudres d'un réalisateur assez peu réputé pour son sens de l'humour. La référence est à la fois évidente et irrésistible.

Jusqu'à la fin juillet, les Who jouent exclusivement en Grande-Bretagne, avec un accueil délirant et sans incidents notables sinon quelques chutes spectaculaires de Keith. L'une d'entre elles provoquera la destruction de la basse de John. Cette manie de grimper sur sa batterie et de sauter par dessus reste incompatible avec les capacités athlétiques de Keith. Le 29, le groupe se rend aux États-Unis. Les deux premiers shows organisés au stade de Flushing Meadow, à New York, sont pris d'assaut. Une bagarre dans la file d'attente fera même une victime. De Boston à Chicago, le groupe joue en moyenne devant 20000 spectateurs chaque soir. Il caracole en tête du box-office des programmations scéniques, totalement déchaîné. Pete multiplie les massacres de Gibson dans un volume sonore ahurissant. PT: «Un soir, je suis parvenu à convaincre John de briser sa basse. Il fallait voir sa tête après… Ce qui était jadis un moyen de résoudre nos problèmes – la destruction de notre matériel –, nous le faisons aujourd'hui pour d'autres raisons. Parce que le public en a besoin, désespérément.[398] »

Lorsque George Harrison leur demande de participer à un show caritatif new-yorkais en faveur du Bangladesh, les musiciens acceptent sans hésitation. Ils offrent même une somme de plus de 9 000 £ à l'organisation, soit près des deux tiers des fonds récoltés lors du concert au Madison Square Garden.

Pour son retour en Angleterre, le groupe réunit plus de 200 000 fans à Hyde Park. Une gigantesque tournée nationale s'ensuit, passant par l'Oval Cricket Ground de Kennington, l'université de Reading, Canterbury et Manchester, jusqu'au Rainbow Theater. Un événement censé rééditer les exploits en compagnie de Bill Graham au Fillmore. Partout où se produisent les Who, le triomphe est au rendez-vous. Ils sont célébrés comme le groupe de scène le plus populaire de leur époque. Les affiches continuent d'exploiter l'attitude désormais légendaire de Pete, un bras levé prêt à s'abattre tel un couperet sur sa guitare. PT: «Nous devons faire face à des ennuis imprévisibles, comme l'acoustique déplorable d'une salle, ou bien je m'aperçois que Keith est encore saoul. Le public, lui, ne ressent pas ça. Il ne perçoit que des émotions pures. Plus nous travaillons, plus nous nous appliquons, et plus le public reçoit cette pureté dont il a besoin. J'ai dit un jour que je pourrais apprendre beaucoup de choses à Hendrix. Cela avait fait rire Clapton aux larmes. Je ne voulais pas dire en tant que guitariste, bien sûr, ni même en tant que showman, mais en tant que manipulateur de public. Il faut savoir quelle note jouer et quand la jouer. On ne manipule pas une foule comme on conduit une auto. En fait, on se manipule soi-

même, ainsi que ses propres sentiments, à la rencontre de ce dont le public a besoin. C'est un peu comme posséder un sixième sens. Savoir précisément quand il faut faire tel geste, quand il faut s'arrêter, quand il faut sauter en l'air. Plus nous jouons sur scène et plus nous en apprenons à ce sujet. À la fin, il n'est même plus besoin de parler, un simple coup d'œil, un regard au bon moment et le décor se crée. C'est tout à fait naturel et spontané car vous n'êtes pas conscient de le faire, mais vous le faites, et au moment précis où il fallait le faire.[399] »

Jusque-là, jamais le répertoire n'avait été aussi inconditionnellement apprécié par les musiciens: «I Can't Explain», «Substitute», «My Wife», «Bargain», «Behind Blue Eyes», «Won't Get Fooled Again», «I Don't Even Know Myself», «Baby Don't You Do It», «Pinball Wizard», «See Me Feel Me», «My Generation»… Plus une dizaine d'autres titres afin d'éviter la routine. Personne ne semble se lasser. Bruno Ducourant: «L'envolée fantastique, les Who: leur musique offensive tous azimuts, leur maîtrise de la scène et du watt, leur respect du public. Ils éliminent une par une, à chacun de leurs concerts, chaque restriction à leur consécration de plus grand, de plus énorme et de plus parfait des groupes du monde entier. […] Les morceaux: des caisses de dynamite lancées à tout-va, explosives au plus haut point. C'est à leur écoute que l'auditeur peut s'apercevoir combien est évident et unique chez les Who le caractère non péremptoire de chaque composition; chacune paraissant toute neuve et toute fraîche sortie du cerveau génial de Pete Townshend.[400] » En novembre et décembre, le groupe entreprend une nouvelle tournée américaine, plébiscitée de bout en bout. De passage à Los Angeles, les musiciens sont conviés à une soirée des Awards organisée par MCA / Decca Records. Trente-deux remises de prix sont prévues face au gratin hollywoodien. Lorsque vient le tour des Who, Pete monte sur scène et s'empare d'un maximum de trophées en hurlant: «Ils sont tous à moi! Ils sont tous à moi!» John, Roger et Keith le rejoignent pour se jeter les objets en une délirante partie de passe-passe supportée du fond de la salle par un Mick Jagger hilare. *Tommy* est un monument, *Live At Leeds* est disque de platine, *Who's Next* est déjà disque d'or.

Put The Money Down

Deux mois et demi de vacances sont prévus début 1972. Chacun regagne son foyer: un cottage pour l'un, un manoir pour l'autre, une épouse et des gosses pour chacun. Depuis dix ans, les Who donnent le meilleur d'eux-mêmes. Rien n'a changé dans leur motivation, dans leur optique d'appréhender la vie musicale. Leur partenariat conflictuel s'est mué en une camaraderie certes encore un peu robuste, mais le cours de leurs existences est chamboulé depuis plus de deux ans. Chacun doté d'une âme-sœur, ils se sont pondérés, puis responsabilisés en devenant pères de famille. Enfin, l'argent a fait d'eux des notables de la culture anglaise. PT: «Nous gagnons de l'argent depuis 1969. Avant, nous étions criblés de dettes. S'il n'y avait pas eu *Tommy,* nous aurions été obligés de nous séparer. À présent, nous gagnons beaucoup, ce qui est bien, mais ce n'est vraiment pas le plus important pour nous. Il y a quelques jours, un promoteur américain nous a

offert 250 000 $ pour donner un concert à New York. C'est une somme considérable. Si l'argent nous fascinait à ce point, nous aurions accepté, mais nous avons refusé. Nous avons des choses plus importantes à faire que de nous précipiter pour ramasser un gros tas de dollars. Il nous a fallu beaucoup de courage, d'énergie et de foi pour continuer. C'est d'ailleurs ce qui opère la sélection. Seuls les meilleurs restent: les Stones et nous. Les mauvais groupes, comme les Beatles par exemple, ne sont plus là pour nous ennuyer.[401] » RD: «Quand on fait ce métier, on prend un risque énorme: celui de se retrouver aigri, sans un rond, sans boulot ni avenir. Quand on fait de la musique, que ce soit du rock ou autre chose, il y a 99 % de chances de se retrouver clodo. Il faut savoir prendre le risque. Et surtout, ne pas avoir honte de se retrouver dans les 1 % de ceux qui s'en sortent.[402] »

Pete, sa femme Karen et leur fille Emma vivent dans une maison géorgienne sur les bords de la Tamise, près de Twickenham. Un studio d'enregistrement y a été aménagé, et le terrain situé autour de la propriété fait le bonheur de leur petite fille. Pete et Karen vont bientôt avoir une deuxième fille, Aminta. Le leader des Who a toujours eu besoin d'une réelle stabilité. Son processus créatif entre en adéquation avec sa vie familiale, en une sorte de conflit mental à l'issue duquel son tempérament tempétueux, passionné et bordélique doit être canalisé. PT: «Le plus important, c'est d'écrire. Je suis dans une mauvaise phase en ce moment, mais je sais que cela ne va pas durer. Je ne m'inquiète pas. Je suis heureux quand j'ai fait une bonne chanson, et quand je sais qu'elle aura du succès, ou quand j'ai fait une bonne séance d'enregistrement ou que j'ai donné un bon spectacle. La vie d'un homme est bizarre. Elle est constituée de désirs et de succès. J'essaie de me passer du désir, maintenant – c'est trop gênant –, mais je ne fais pas beaucoup d'efforts… Je voudrais posséder suffisamment d'argent pour pouvoir entreprendre tout ce dont j'ai envie. Je voudrais une sorte d'opulence bourgeoise. J'ai deux voitures, par exemple, mais je suis content du moment qu'il y en a une en état de marche et que je peux sauter dedans et m'en aller.[403] »

C'est précisément durant cette période de réussite totale que Pete éprouve ses premières grandes manifestations de nostalgie. Il a été le premier artisan de la réalisation de *Meaty, Beaty, Big & Bouncy*, une compilation de hits parue en octobre 1971 et devenue disque d'or trois mois après sa sortie – la pochette présente quatre kids dépenaillées, fumant leur mégot, observés par quatre Who dubitatifs. Un autre cliché sur la pochette intérieure montre le bon vieux Railway Hotel. L'album contient des versions acoustiques inédites de certains anciens succès, ainsi qu'un «Magic Bus» tout droit sorti du studio personnel de Pete. Son projet de nouvel opéra – qu'il rumine dans le secret depuis l'échec de *Lifehouse* – doit être une histoire de Mods au début des années 1960. Pete sent rapidement approcher la trentaine et ses regards en arrière sont de plus en plus fréquents, pas seulement sur sa propre adolescence, mais sur les débuts des Who également, puisque les deux sont liés. Si rien ne garantit que le groupe soit à jamais l'avenir de Pete, celui-ci restera toujours l'incarnation de sa propre jeunesse.

Début 1972, la famille Townshend a passé des vacances en Inde, selon un vœu personnel de Pete pour se rendre sur la tombe de Meher Baba. Au retour, le musicien va se concentrer enfin sérieusement à son album solo; une sorte d'ultime hommage à son gourou. Durant une bonne partie de la saison, son travail en studio va permettre l'adaptation de plusieurs chansons réparties dans le courant de l'année sur deux albums: *I Am* et *Who Came First*. Le premier propose

notamment une version instrumentale de «Baba O'Riley», puis un traditionnel indien, «O'Parvadigar», dans lequel Pete joue des synthétiseurs et de la flûte. Il apparaît aussi à la batterie sur «Affirmation». Ce disque autoproduit sur le label Universal Spiritual League, comme l'avait été *Happy Birthday*, est destiné aux proches. Il n'en sera pas de même pour *Who Came First*, produit par Track et Decca. L'album contient deux thèmes prévus pour *Lifehouse*, «Pure & Easy» et «Let's See Action» – rebaptisé «Nothing Is Everything» – ainsi qu'un «Time Is Passing» originellement destiné aux Who. Le succès ne sera pas au rendez-vous.

John Entwistle reste le premier à avoir sorti un album solo, *Smash Your Head Behind The Wall*, enregistré avec Keith et distribué en mai 1971. Un travail totalement éclipsé par la diffusion parallèle de *Who's Next*. Il en prépare un second en début d'année, *Whistle Rymes*, distribué en novembre, avec la participation de Peter Frampton. Les compositions de John, non dénuées d'humour noir, ne possèdent cependant pas la stature mélodique des chansons de Pete. Mais hormis Jack Bruce ou McCartney, peu de bassistes de rock ont suffisamment de talent pour se lancer dans une production solo.

John et sa femme Alison, avec leur fils Christopher, résident dans une typique maison bourgeoise d'Ealing. Lui aussi s'est fait construire un studio d'enregistrement à domicile, mais la distinction la plus visible avec le voisinage reste sa collection grandissante de voitures. La famille, qui possède un chauffeur à disposition, mène une vie absolument paisible. JE: «On peut me voir pousser le landau jusque chez ma mère le dimanche matin. Les chasseurs d'autographes ne nous ont jamais gênés. Nous pouvons même nous promener au supermarché du coin pour faire nos courses de la semaine sans que personne ne nous ennuie.[404] » PT: «John n'a pratiquement pas changé. Il a toujours su où il allait et ce qu'il voulait. La fille avec qui il voulait se marier s'est effectivement mariée avec lui. La seule influence qu'il ait eue de l'extérieur a été Duane Eddy et demeure encore Duane Eddy. C'est un rocker, mais il boit peu. Le fait qu'il reçoive moins d'attention que nous l'inquiète peut-être à un certain degré, mais il ne ferait jamais rien pour y remédier. Il est arrivé en ligne droite de nos débuts jusqu'à maintenant.[405] » JE: «Lorsque j'ai rencontré Alison, elle avait quatorze ans et moi seize, et nous sommes toujours ensemble depuis. Elle a vécu mes hauts et mes bas avec les Who, et je pense que cela change beaucoup mon approche des choses. Je crois que nous avons bien assumé tout ça. Nous avons pu acheter exactement le genre d'endroit que nous voulions, quoique je pense en ce moment investir dans un hôtel… Nous habitons à quelques minutes de chez ses parents, et son père vient habiter ici quand je suis sur les routes… Nous habitons tout près de l'école que fréquentaient les membres du groupe. Je n'ai jamais trouvé de raison qui me pousserait à déménager.[406] »

John a fait aménager le domicile avec un mobilier médiéval. Le paradis de l'encaustique. Deux lévriers irlandais, Hamish et Jason, gardent la propriété. George Tremlett: «Debout, les chiens mesurent 2,20 mètres. Ils cloueraient n'importe quel visiteur au mur si John n'en donnait pas le contrordre. Ils dévorent un kilo de viande fraîche chaque jour. John élève également des carpes et des poissons rouges dans un grand étang qu'il a lui-même aménagé. Il soigne ses roses et semble bien plus en paix avec lui-même en menant cette vie tranquille que la plupart des musiciens.[407] »

Roger vit à East Burwash, un petit village du Kent, en compagnie de Heather

et sa petite fille Rosie Lee. Le couple aura une seconde fille, baptisée Willow. La maison est un manoir du XVIIe siècle acheté dans un état de délabrement avancé, puis principalement restauré par Roger lui-même. Une véritable «détente» selon le chanteur, qui s'est offert la réparation de la toiture, la maçonnerie, le remplacement des parquets et des boiseries… En aménageant la grange, il a pu y installer un studio d'enregistrement. Mais son principal chef-d'œuvre est un élevage de truites grâce à trois lacs dont l'un, artificiel, a été creusé dans le vaste terrain entourant la demeure. RD: «Je crois que le repeuplement de ces lacs est la chose la plus satisfaisante que j'aie jamais entreprise. J'ai pu pêcher mes propres truites quand nous avions envie d'en manger… Oui, bien sûr, je les mange… Ce n'est pas la peine d'avoir des truites si ce n'est pas pour les manger.[408] » Les dépendances ont retrouvé leur fonction de ferme et abritent chevaux et bovins. Sacha Reins: «Roger se lève tôt le matin, donne à manger aux bestiaux, puis part aux champs comme n'importe quel paysan du coin pour semer, labourer, etc. Il se couche invariablement vers dix heures, sauf le mardi soir où, au pub du village, tous les paysans de la région se réunissent pour discuter le coup en faisant une partie de fléchettes.[409] » RD: «Je suis heureux en m'occupant d'un jardin. Je ne veux plus jamais vivre à Londres. Plutôt dormir dans une tente que d'y retourner. Si je n'étais pas musicien, je crois que je serais comblé en tant qu'agriculteur pour 20 à 30 £ par semaine, plutôt qu'à gagner deux ou trois fois plus en usine. Désormais, je ne pourrais plus résider ailleurs qu'à la campagne. Je me suis toujours dit que si je parvenais à me faire suffisamment d'argent, c'est ainsi que je vivrais – et c'est ce que j'ai fait.[410] » Une des raisons ayant permis l'achat de ce manoir pour un prix dérisoire est liée à une particularité que les villageois ne prennent pas du tout à la légère: la maison est hantée! RD: «C'est un gentilhomme qui a vécu ici, voici plusieurs siècles. Il n'est pas agressif. Il prétend veiller sur le château. Le plus étrange, c'est qu'on ne voit de lui que ses jambes.[411] » Plusieurs témoins confirmeront l'histoire, tout comme la nature tranquille du nouveau propriétaire en cas d'apparition.

Compte tenu de son adolescence turbulente, Roger semble aujourd'hui métamorphosé, même si Kit Lambert continue de s'inquiéter à son sujet: «Malgré son nouvel environnement, il représente encore le genre de personne à laquelle je n'aimerais pas me frotter dans un troquet juste avant la fermeture! Je suppose que ce sont ses yeux d'un bleu perçant qui lui donnent un air si dur.[412] » Hormis l'agressivité disparue, Roger n'a effectivement pas tellement changé. Il s'est toujours pris en charge, il a toujours assumé ses responsabilités et mené sa vie sans aides extérieures. Ce qu'il peut réaliser ou affronter lui-même, il n'hésite jamais à le faire. Sans doute est-ce là le reflet des mêmes démons qui autrefois le poussaient à faire mille fois ses preuves. Pete ne comprendra jamais cette soif d'indépendance. Leur différence de milieu joue là son mauvais rôle. La sphère bourgeoise et les états d'âme pour l'un, la fermeté implacable de devoir s'accomplir et prouver sa valeur pour l'autre. RD: «J'ai dû vendre ma voiture pour payer la caution de cette maison. Je n'avais pas les moyens de l'acheter, mais je ne faisais que reluquer les vieilles demeures. Et quand j'ai vu celle-ci, j'ai su qu'il fallait absolument que je l'habite. Je ne l'ai pas achetée pour qu'elle soit un signe extérieur de richesse. Je ne marche pas dans ces combines de pop star. Je l'ai achetée parce que j'en avais besoin, et qu'elle avait besoin de moi. Ça peut paraître stupide, mais c'est comme ça que ça s'est passé… La richesse, les biens matériels, je ne m'en inquiète pas. Une chose que j'ai apprise, c'est que plus on a

d'argent et plus il y a de problèmes. C'est comme la vieillesse. Plus on s'en inquiète, plus on devient vieux.[413] »

Toute la fierté de Roger d'avoir fait revivre ce manoir et d'y vivre en harmonie avec sa famille vient aussi du fait que son acquisition s'est faite avant le succès de *Tommy*. Et si par malheur quelque journaliste vient à l'oublier, sa gouaille prolétarienne resurgit comme par miracle:

«L'argent ne fait pas le bonheur, mais mieux vaut pleurer dans un château que dans la rue, non?

– Tu fais exprès d'être aussi con? Je me suis acheté un château parce que, après m'être crevé le cul à chanter tous les soirs de ma putain de vie pendant huit ans, j'ai gagné suffisamment d'argent pour m'offrir ce dont j'avais envie depuis longtemps. Je ne l'ai pas payé très cher, certainement moins cher que la super maison gadget que Moon s'est fait construire. [...] Après dix ans de galères, les Who sont aisés, mais certainement pas si riches. Et notre public, qui vient nous voir depuis dix ans, ne s'y trompe pas. Nous n'avons pas changé.[414] »

Pour dénicher la maison de Keith, il faut traverser un hectare de sous-bois après avoir franchi une petite porte cochère adossée à un pub de Chertsey, près de Londres. En longeant deux collines, on arrive face à cinq pyramides de verre posées sur d'énormes fondations de couleur rose. C'est là. La propriété appartenait auparavant à un producteur de cinéma, Peter Collinson. Keith l'a achetée en 1971 pour 65 000 £, une véritable petite fortune. Les aménagements intérieurs sont ultramodernes. Des téléviseurs surgissent du plancher, des caméras infrarouges sont disséminées un peu partout, comme un système de communication vidéo. Tout est gadgétisé à la James Bond. Keith et Roger adorent traîner chez les brocanteurs. Mais tandis que l'un achète des bibelots authentifiés du siècle des lumières, l'autre repart avec un albatros empaillé. Quatre aéroglisseurs sont ancrés sur le lac, mais ils ne côtoient plus l'hovercraft. Keith l'a écrasé sur une voie ferrée, bloquant ainsi malencontreusement une bonne partie de la banlieue. Au petit matin, après d'énormes fêtes, les jouets les plus débiles jonchent la propriété. Il peut arriver que l'on retrouve dans l'allée les restes d'une cornemuse après que Keith, au volant de la Rolls, l'ait violemment fait trépasser.

Pour fêter l'inauguration de la maison, Kim, Keith et leur fille Mandy ont reçu d'innombrables amis, ainsi que des personnalités et des journalistes, à l'une des soirées mondaines les plus marginales du pays. On y a également fêté la sortie de *Who's Next* dans un délire orgiaque. Keith avait fait installer un monolithe-pissotière dans le jardin. Lors de son vingt-cinquième anniversaire, de la part de Pete, il a reçu des bandes inédites des premiers sketches radiophoniques des Goon, une bande de comiques farfelus dans la lignée des Marx Brothers; un précieux trésor. Keith n'oublie d'ailleurs jamais d'interpréter à l'attention de ses convives certains sketches des Monty Python, ou de reconstituer quelques catastrophes coûteuses créées par Buster Keaton. RD: «Keith Moon est un type fantastique. J'aime vraiment ce mec. C'est celui du groupe avec qui je pourrais partager le plus de moments s'il ne menait une vie à ce point différente de la mienne. D'une générosité peu commune, il claque des fortunes à entretenir des amis ou des soi-disant amis. Il ne peut pas rester plus de deux semaines au même endroit. Il n'a pas un sou en poche. Il absorbe d'incroyables quantités d'alcool, avale n'importe quelle pilule qui traîne et met son corps en danger. [...] Mais humainement, c'est un type sensible et généreux. Si j'avais le moindre problème, je sais qu'il ferait n'importe quoi pour m'aider. C'est encore un gosse inconscient,

et c’est plutôt aux Who de prendre soin de lui et de l’empêcher de faire trop de conneries.[415] »

Durant les tournées, Pete est à la fois l’administrateur du groupe et le gendarme de service, spécialement vis-à-vis de Keith. Depuis six ans, le batteur considère tout ça comme un grand jeu, un défi. Bien sûr, la plupart de ses efforts pour que ses plans ne soient pas déjoués sont couronnés de succès, comme pour le water-bed d’Amsterdam. Impossible de contrecarrer ses plans continuels, à moins de faire le guet toute la journée. Sur scène, durant la dernière tournée, Pete s’étonnait de voir les gens sourire au début de «Behind Blue Eyes», l’une des ballades les plus poignantes du groupe. Derrière, Keith faisait le pitre. KM: «Parfois, Pete n’est pas content. Il dit que je sape certains effets dramatiques. Juste avant de jouer “Behind Blue Eyes”, il a fini par me renvoyer en coulisse pour que je ne fasse pas rire les gens pendant la chanson. Alors, comme je voulais savoir ce qu’ils fabriquaient en mon absence, je revenais à quatre pattes et le public riait, et Pete, de rage, me flanquait de grands coups de pied au cul. Ce qui déclenchait à nouveau des rires. Roger s’en arrachait les cheveux, parce qu’il avait l’air de quoi à continuer de chanter sérieusement devant 10 000 personnes pissant dans leur froc?[416] »

En coulisse, à l’hôtel ou en balade, Pete se montre davantage compatissant. Il accepte par exemple de passer un enregistrement de Wagner dans l’escalier du George V tandis que Keith, magistral dans son costume d’Hitler, descend les marches une à une, honorant les clients d’un salut nazi. KM: «Je suppose que les gens ne voient en moi qu’un aimable idiot, mais c’est ma vie et je l’aime.[417] » Seule Kim ne supporte plus les pitreries de son mari: «Parfois, il se levait le matin et décidait de jouer le rôle d’Hitler pendant toute la journée![418] » L’histoire d’Hitler deviendra d’ailleurs un leitmotiv dans l’univers de Keith et de son meilleur ami, Viv Stanshall. KM: «On allait au cinéma ensemble, on achetait les mêmes disques des Monty Python, de Marty Feldman… On a été voir Liberace ensemble. (Nda. Un chanteur pour dames dont les parodies par Spike Jones sont truculentes.) On va se voir aussi régulièrement à l’hôpital.[419] » Viv Stanshall: «On a d’abord testé le costume d’Hitler lors d’une fête dans les bureaux de Track, puis dans un square à Soho. Mais dans South Audley Street, nous avons causé une vraie commotion. Un barman s’est jeté sur Keith et l’a balancé dans le caniveau. Nous sommes ensuite partis retrouver le groupe au Speakeasy. Là, le public l’a attaqué avec un extincteur.[420] » Tous les deux montent de véritables opérations commando. L’une d’elles consiste pour Keith à déambuler dans Oxford Street habillé en vicaire. L’homme salue respectueusement les passants au moment où des malfrats s’emparent de lui et l’enlèvent à bord d’une Rolls Royce. Tout le plaisir des complices consiste à scruter l’effarement des témoins suite à l’excellente prestation de Keith se débattant comme une véritable victime. Dans cette affaire, Scotland Yard a même été mobilisé.

En 1972, il devient notoire que la personnalité totalement irresponsable de Keith ne changera plus. Sa stature en tant que comique véritable ne fait par contre que progresser. À travers les médias, dans le milieu des musiciens, tout le monde est prévenu et reconnaît son talent très particulier. En apparaissant dans le film de Frank Zappa, Keith a prouvé aux mélomanes combien ses bouffonneries pouvaient se révéler de véritables prouesses artistiques. *200 Motels* raconte l’histoire de Zappa et de ses Mothers lorsqu’ils sillonnent les routes américaines,

jouant chaque soir dans les endroits les plus reculés. Bien sûr, la thématique sociale de ces petits événements ne change pas d'une contrée à l'autre. Les saltimbanques sont perçus comme de dangereux individus par les représentants de l'ordre. Les groupies et les marginaux de toute sorte tentent de se frotter à ces pop stars. Et toute la morale d'une ville saine est remise en cause. Dans ce fatras volontairement kitch, décadent et psychédélique, Keith Moon joue le rôle d'une nonne soucieuse de trouver l'idylle avec un vrai rocker anglais. Après avoir traversé une fosse d'orchestre en récitant des Pater et en repoussant les assauts de Ringo Starr – jouant, lui, le propre personnage de Zappa –, la nonne se réfugie chez deux copines, des groupies débonnaires.

Keith: Je vais mourir. Je le sais, mon pouls est si faible…
Janet: Je te fais une coupe pour quand ils viendront?
Keith: Tu veux bien?
Janet: Queue de cheval ou coupe en brosse? […] Enlève ton rimmel, il a coulé.
Keith: Y en a partout? J'ai tellement pleuré. C'est si triste de savoir qu'on ne reverra plus ses amis.
Janet: C'est pareil chaque semaine. Tu dis que tu vas mourir dès que quelqu'un t'as plaquée. Une groupie, ça a l'habitude des histoires d'amour minables. […]
Keith: Je suis si faible, si fragile. […]

L'une des comédiennes, la célèbre groupie Pamela Des Barres, sera très sensible au charme de Keith. Leur aventure commune, bien qu'éphémère, s'éventera largement hors du studio. Mais *200 Motels* ne révèle pas davantage Keith Moon en tant que séducteur qu'il ne le révèle en tant que comédien humoriste. *Countdown* et de multiples apparitions dans des shows télévisés témoignent de ses talents d'acteur. Keith va alors prendre l'habitude de jouer tous les rôles qu'on lui propose. *That'll Be The Day* sera son prochain film, toujours avec son pote Ringo Starr. Il y interprète le rôle d'un batteur ringard des années 1950, le sourire édenté.

L'envers du décor, pour Keith, c'est son mariage qui se délabre chaque jour un peu plus, avec l'accumulation de fins de soirée où on le traîne ivre mort jusque chez lui. Régulièrement confronté à la justice, il garde en mémoire quelques moments cauchemardesques d'ivrognerie. Dans une rixe à l'entrée d'un club, en 1970, il a été incapable de venir en aide à Neil Boland, son chauffeur, tabassé par des loubards et qui en meurt durant son transfert à l'hôpital. De nombreuses situations justifient qu'il boive à ce point, pour camoufler sa sensibilité maladive, pour oublier certains errements… Alors, il fait le tour des pubs acccompagné de John Mears, son nouveau chauffeur, souvent catastrophé de voir dans quel état un homme peut se mettre. Le cercle vicieux semble sans fin.

Le 3 juillet 1971, Jim Morrison est mort des suites d'une épuisante existence, bien semblable à celle de Keith Moon en matière d'alcoolisme. Mais ce dernier semble être une force de la nature. Après avoir enchaîné fêtes et ripailles sous le regard de plus en plus suspicieux de sa femme, il s'évapore avec les Who pour une tournée d'été en Europe: Francfort, Hambourg, Bruxelles, Amsterdam, Copenhague, Stockholm, Göteborg, Berlin, Munich, Vienne, Rome… Lors du séjour à Copenhague, Keith récidive avec sa frasque du water-bed, avant de

saccager entièrement sa chambre. Mais cette fois, plus personne n'a envie de rire. Pete et les autres parviennent un temps à le calmer. En France, le groupe joue à Lyon et à Paris, pour la Fête de *L'Humanité*, organisée par le Parti communiste. Country Joe McDonald, ancienne gloire politiquement engagée de l'époque Woodstock, est également au programme.

Le temps des grandes réunions hippies est passé. Le festival de Wight s'estompe. Celui de Weeley n'a pas su prendre le relai. La culture rock s'embourbe dans un cynisme commercial. Entre l'Angleterre et les États-Unis, John Lennon se bat seul contre des moulins à vent – il a invité Keith à cogner la mesure de *Sometimes In New York City*, l'un des plus grands échecs connus par l'un des membres des Beatles. Led Zeppelin a créé un nouvel hymne: «Stairway To Heaven». David Bowie émerge. Elton John confirme. Jethro Tull enregistre son second opéra rock après *Thick As a Brick*… Aussi mouvante qu'un océan, la mutation du rock ne s'arrêtera plus jamais. On y disparaît par inadvertance. On y est remplacé comme par enchantement.

À l'exception de deux nouvelles chansons de Pete, l'excellent et prémonitoire «Long Live Rock» et «Join Together» – des semi-échecs en singles –, pas le moindre projet d'album ne vient attiser la curiosité du public et taquiner l'opinion des journalistes. Quand bien même sacrés champions de la scène, il suffirait d'un souffle pour qu'une trappe s'ouvre sous les pieds des Who. Avec l'expérience, ils le savent. Et avec l'arrogance qui les caractérisaient à leurs débuts, ils donnent l'impression de s'en foutre royalement.

Rock & Folk: Y aura-t-il bientôt un nouvel album des Who?

Keith: Nous sommes en train d'y travailler.

John: Oui, ce sera un album de photos.

Rock & Folk: Non, je pense que c'est un disque. Ne faites-vous pas plutôt des disques?

Keith: Non, nous ne faisons pas de disques. Nous sommes un groupe de tennismen professionnels.

Rock & Folk: Bon, alors parlez-moi de tennis…

Keith: Mais nous ne jouons jamais au tennis!

Rock & Folk: Cet album sera-t-il différent du précédent?

Keith: C'est-à-dire que nous essayons de ressortir toujours le même album, avec les mêmes chansons, mais les gens râlent…

Rock & Folk: Quels sont les batteurs que vous aimez?

Keith: Ginger Baker, Buddy Rich et beaucoup d'autres… mais Sophia Loren et Raquel Welch sont mes préférés.

John: Oui, ce sont de très mauvais batteurs, mais elles ont un jeu de scène formidable.[421] »

---

329 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

330 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

331 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

332 Yves Bigot, *Au nom du rock*, Stock, 1995.

333 The Red Mole, «Power To The People», *Rock & Folk,* n° 52, 1971.

334 Richard Barnes, livret de *Tommy*, Polydor, 1969.

335 Yves Bigot, *Au nom du rock*, Stock, 1995.

336 Interview avec Roger Daltrey, *American Movie Classic*, 2000.

337 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

338 Ole Reitov, «Trust Tommy, Not The Who», *Folkets Report*, 1970.

339 Ole Reitov, «Trust Tommy, Not The Who», *Folkets Report*, 1970.

340 Joe McMichael & Jack Lyons, *The Who Concert File,* Omnibus Press, 1997.

341 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

342 Livret de *Live At Leeds,* Polydor, 1995.

343 Gary Herman, *The Who,* Studio Vista, 1971.

344 Andy Ellis, «Pete Townshend's Ripping Riffs», *Guitar Player*, 2000.

345 Pete Townshend, «The Who», *New Musical Express*, 1978

346 Livret de *Live At Leeds,* Polydor, 1995.

347 Yves Bigot, *Au nom du rock*, Stock, 1995.

348 *Thirty Years Of Maximum R&B Live*, Polygram Video, 1994.

349 *Thirty Years Of Maximum R&B Live*, Polygram Video, 1994.

350 The Who Hypertext (www.thewho.net).

351 «John Entwistle, Magic Bass», *Guitar World*, 1994.

352 Eamonn Percival, «The Keith Moon Exclusive», *International Musician*, 1978.

353 *Thirty Years Of Maximum R&B Live*, Polygram Video, 1994.

354 The Who Hypertext (www.thewho.net).

355 Richard Barnes, livret de *Tommy*, Polydor, 1969.

356 Jacques Chabiron, «Black Sabbath», *Rock & Folk*, 1970.

357 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

358 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

359 Richard Barnes, livret de *Tommy*, Polydor, 1969.

360 Richard Barnes, livret de *Tommy*, Polydor, 1969.

361 Jerry Hopkins, « Keith Moon Bites Back», *Rolling Stone,* 1972.

362 Livret de *Live At Leeds,* Polydor, 1995.

363 Matt Resnicoff, « Godhead Revisited», *Guitar Player,* septembre 1989.

364 Joe McMichael & Jack Lyons, *The Who Concert File,* Omnibus Press, 1997.

365 *Thirty Years Of Maximum R&B Live*, Polygram Video, 1994.

366 *Thirty Years Of Maximum R&B Live*, Polygram Video, 1994.

367 *Thirty Years Of Maximum R&B Live*, Polygram Video, 1994.

368 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

369 *Thirty Years Of Maximum R&B Live*, Polygram Video, 1994.

370 Joe McMichael & Jack Lyons, *The Who Concert File,* Omnibus Press, 1997.

371 Joe McMichael & Jack Lyons, *The Who Concert File,* Omnibus Press, 1997.

372 Eamonn Percival, «The Keith Moon Exclusive», *International Musician*, 1978.

373 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

374 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

375 Matt Resnicoff, « Failing Your Way To Go», *Guitar Player,* octobre 1989.

376 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

377 Ole Reitov, «Trust Tommy, Not The Who», *Folkets Report*, 1970.

378 Ken Sharp, «The Quiet One Speaks», *Goldmine,* n° 416, 1996.

379 Bruno Ducourant, «Où vont les Qui?», *Rock & Folk,* n° 55, 1971.

380 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

381 Richard Barnes, livret de *Tommy*, Polydor, 1969.

382 Phil Sutcliffe, «Indeed, He Can Explain», www.thewho.net, 2000.

383 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

384 Jerry Hopkins, « Keith Moon Bites Back», *Rolling Stone,* 1972.

385 Jerry Hopkins, « Keith Moon Bites Back», *Rolling Stone,* 1972.

386 Jerry Hopkins, « Keith Moon Bites Back», *Rolling Stone,* 1972.

387 Matt Resnicoff, « Godhead Revisited», *Guitar Player,* septembre 1989.

388 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

389 Paroles des chansons de *Who's Next,* Polydor, 1971

390 Paroles des chansons de *Who's Next,* Polydor, 1971

391 Paroles des chansons de *Who's Next,* Polydor, 1971

392 Wendy Leigh, «Who's Hot Roger Daltrey», *High Society*, 1979.

393 Paroles des chansons de *Who's Next,* Polydor, 1971

394 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

395 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

396 Livret de *Odds & Sods*, Polydor, 1974.

397 Ken Sharp, «The Quiet One Speaks», *Goldmine,* n° 416, 1996.

398 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

399 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

400 Bruno Ducourant, «Une grosse affiche», *Rock & Folk,* n° 58, 1971.

401 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

402 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

403 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

404 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

405 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

406 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

407 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

408 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

409 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

410 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

411 Sacha Reins, «The Who», *Rock & Folk,* n° 471, 2006.

412 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

413 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

414 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

415 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

416 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

417 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

418 Chris Charlesworth, *The Illustrated Biography*, Omnibus Press, 1982.

419 Jerry Hopkins, « Keith Moon Bites Back», *Rolling Stone,* 1972.

420 Chris Charlesworth, *The Illustrated Biography*, Omnibus Press, 1982.

421 Bruno Ducourant, «Où vont les Qui?», *Rock & Folk,* n° 55, 1971.

CHAPITRE 6

1972-1975

Quadrophenia

Tandis que ses collègues divaguent autour de divers projets, Pete se torture l'esprit et cherche à savoir s'il a vendu son âme ou non. Il a cédé les droits d'exploitation de *Tommy* à Lou Reizner pour la réalisation d'une version symphonique. Un spectacle suit la parution d'un double album méconnaissable, le 26 décembre 1972, au Rainbow Theater. Le budget, de 60 000 £, comprend la location du London Symphonia Orchestra ainsi qu'un casting impressionnant pour les rôles principaux. Stevie Winwood joue le père de Tommy. Maggie Bell joue sa mère. Peter Sellers est le docteur, Rod Stewart le champion de flipper, Merry Clayton la reine de l'acide, Richie Havens le colporteur. Ringo Starr et Sandy Denny jouent les nurses. Roger incarne Tommy, Keith est l'oncle Ernie et Pete sert de narrateur.

L'influence de Frank Zappa et de son *200 Motels*, lui aussi enregistré avec le London Symphony Orchestra, a décidé Pete à laisser paraître une version orchestrale de *Tommy*. Mais Reizner le sait encore sceptique: «Pete était intéressé, mais tièdement, jusqu'à ce qu'il vienne aux répétitions et entende ce que je faisais.[422] » PT: «C'était bizarre, au début. Je ne me sentais pas dans une situation confortable du fait que Lou, alors le producteur de Rod Stewart, voulait Rod dans le rôle de Tommy. Je me suis dit que ça allait être une mauvaise compétition. […] Roger et moi donnions parfois un coup de pouce, faisant des parties de chant par-ci, par-là… C'est notre boulot. Et si ça marche, il est normal que nous en tirions bénéfice.[423] » Pete réussira à faire participer Roger au côté de Rod Stewart, mais hormis le fait qu'il est flatté d'écouter ses compositions jouées par un orchestre classique, ce projet n'est ni le sien, ni celui des Who.

La sortie de ce *Tommy*, orchestral et pompeux, devient événementielle durant l'hiver 1972. Mais bon nombre de fans vont se sentir piégés en acquérant une musique de comédie musicale dénuée de la vigueur et de cet humour cynique qui caractérisaient l'opéra originel. La promotion, extrêmement soignée, tranche avec la publicité délirante dont bénéficiait *Who's Next* – des affiches géantes montrant des prostituées attendant le chaland. L'une d'elles n'est autre que Keith Moon, appareillé d'une perruque bouclée et d'un porte-jarretelles fatigué.

Pour le grand public, l'œuvre apparaît grandiose et novatrice. Mais une partie de la presse s'interroge. Aucun disque des Who n'est paru cette année, et Lou Reizner ne possède pas la rage de Pete pour extraire des chansons de *Tommy* la magie intrinsèque qui en faisait une œuvre charnière en 1969. Complaisant avec Reizner, Pete est surtout occupé à trouver une solution qui le débarrasserait d'un succès devenu très étouffant. PT: «Je dois bien reconnaître que la première fois que j'ai écouté cette version de *Tommy*, je ne l'ai pas aimée. Quand on a réalisé la toute première version, on n'évaluait pas le retentissement que cela pouvait ensuite avoir. On ne savait pas du tout ce qu'un truc pareil pouvait donner.[424] »

PT: «J'ai été mystifié par le fait que *Tommy* soit devenu un énorme succès financier. C'était la première fois où j'ai cherché à réaliser quelque chose de vraiment intense. J'ai essayé d'y inclure une certaine spiritualité, et c'est devenu embarrassant en faisant autant d'argent. C'est comme enfiler son costume de l'Armée du Salut et monter dans sa Rolls. Votre place au paradis doit être garantie ici même, sur terre.[425] »

Début 1973, l'épopée un brin snobinarde de Reizner crée un véritable malaise au sein des Who. Pete a élaboré une nouvelle œuvre conceptuelle: l'histoire d'un jeune Mod aux prises avec les conflits générationnel et existentiel qui caractérisaient la première moitié des années 1960. Une vingtaine de titres sont écrits, mais Roger rechigne encore. John travaille à un autre disque solo. Keith accumule les tournages et se moque du reste. Philippe Paringaux écrit dans *Rock & Folk*: «Pete Townshend est la vraie force créatrice et directrice du groupe; les autres ne sont que de très bons musiciens. C'est lui qui a fait des Who un groupe différent, par sa méthode et ses folies calculées au millimètre.[426] » Nul ne peut bien sûr remettre en cause le rôle de meneur de Pete, mais c'est plutôt l'éternel statut d'interprètes qui semble fatiguer ses compagnons. Roger, qui termine son premier disque solo, estime que les compositions de Pete ne lui correspondent pas. John est vexé par l'insuccès de ses deux albums, alors que Keith est toujours prêt à suivre tant qu'il y a matière à rigoler. Assoupis sur leurs lauriers, les Who sont en danger. Pete va donc renouer avec ses coups de gueule oubliés depuis 1968. Il parle de Keith comme d'un snob, argumentant sur son manque d'intérêt pour la musique en général. Ensuite, en affirmant que les projets solo ne sont «que de la merde», c'est l'animosité de Roger qu'il va susciter. La rancœur entre Pete et Roger va alors aller crescendo.

Tandis que Pete critique ouvertement son propre groupe, il aide Eric Clapton à remonter sur scène après une cure de désintoxication face à de colossaux problèmes de drogue, notamment avec l'héroïne. De multiples jam-sessions, notamment avec Eric, Pete, Jim Capaldi, Ron Wood et Stevie Winwood vont permettre la parution de l'album *Rainbow Concert*. Keith se joint parfois à eux. À partir de mars, Roger commence la promotion de sa carrière solo. Il est l'invité des émissions télévisées «Old Grey Whistle», «Russell Harty Plus» et «Top Of The Pops». L'unique apparition sur scène des Who, ce mois-là, a lieu aux Pays-Bas, dans l'immense stade de football de Voorburg. Un concert bâclé. Les sessions pour le nouvel album débutent en même temps que la sortie du LP de Roger, réalisé avec l'aide de Leo Sayer. Commence alors une période où chaque action des Who va sembler contre nature. Roger n'a pas le temps d'apprendre les chansons de Pete. Lui-même et le reste de l'équipe sont cependant contraints par leur leader de travailler, en raison de leur vieille coalition. Mais, malheureusement pour Pete, l'épopée solo de Roger connaît un réel succès auprès des médias. Son single «Giving It All Way» / «Way Of The World» fait son entrée au Top 10 anglais. «Relay» / «Waspman», le 45 tours des Who paru en novembre 1972, quant à lui, n'a pas dépassé la 21e place en Angleterre et la 39e aux États-Unis. De plus en plus de journalistes considèrent les formules électroniques ou symphoniques des Who comme emphatiques. «Relay» est pourtant une enthousiasmante chanson funky, pimentée d'effets toniques couplés à la guitare. Et comme l'a tout autant signifié «Long Live Rock» et «Join Together», la continuité stylistique du groupe reste impeccable depuis *Who's Next*. Mais

désormais, le public attend tout simplement des Who d'autres grandes fresques. PT: «*Tommy* est notre malédiction. Ça transparaît dès que le groupe a des doutes concernant son avenir. Il surgit et semble dire: "Je suis toujours là!" On dirait qu'il se substitue au groupe lui-même.[427] »

L'enregistrement de *Quadrophenia* – le nouvel opéra des Who qui suscite tant la polémique – débute dans le studio du groupe, à Battersea. L'ambiance est cauchemardesque. Roger vient de créer un sérieux tumulte au sein du staff Lambert & Stamp en remettant en cause leur gestion et la répartition des royalties. Pete prend leur défense en attaquant Roger par voie de presse. Keith, qui vit des heures de querelles dramatiques avec sa femme, arrive en studio déjà ivre et parfois incapable de tenir son rôle. L'acoustique de la salle d'enregistrement, médiocre, nécessite d'interminables prises de son. Roger, consterné, n'a de cesse de dénigrer les compositions. Bientôt exaspéré, Pete cède à la colère au pire moment, lors de l'unique concert anglais du mois de mars, à Birmingham. Sacha Reins: «Pete arriva très en retard et Roger pestait contre lui. Il empoigna sa guitare sans un mot d'excuse. Roger lui dit qu'il fallait qu'il cesse de considérer les autres comme des employés à sa disposition. "Mais vous êtes mes employés! Qu'est-ce que vous feriez sans moi?" "Et toi, connard, on va voir ce que tu vas faire sans moi", répondit Daltrey en quittant la scène. Un membre de l'équipe intervint et la balance pu commencer. Mais le ton continuait de monter entre les deux hommes et, en plein milieu de "Baba O'Riley", alors que Daltrey lui tournait le dos, Townshend défit brusquement sa guitare, la leva comme une massue et l'abattit sur la tête du chanteur.[428] » RD: «La dernière chose que j'aurai voulu faire en ce monde, c'est de foutre mon poing dans la gueule de Pete. Malheureusement, il m'a frappé en premier avec sa guitare. D'ailleurs, ça m'a vraiment fait mal. Il était retenu par deux roadies et m'insultait en essayant de me cogner à nouveau. Je suis devenu enragé à mon tour et j'ai été obligé de me jeter sur lui. Ça a été la seule fois.[429] » JE: «Je ne les ai pas vus se bagarrer. J'ai seulement essayé de rattraper Roger qui partait. Pete me disait: "Laisse-le se barrer!"[430] » Sacha Reins: «Townshend semblait avoir vraiment perdu la tête, il crachait sur les roadies en hurlant: "Laissez-le moi! Laissez-le moi! Je ne crains pas ce trou-du-cul! Je vais lui casser la gueule!" Les roadies lachèrent Roger. Pete se jeta sur lui, expédia deux coups de poing que le chanteur esquiva sans difficulté avant de lui lancer une droite, une seule, terrible, en dessous du menton. Townshend fut soulevé du sol sous le choc et tomba assommé. Il fut emmené à l'hôpital. […] Le soir même, le concert qu'ils donnèrent fut exceptionnel.[431] »

Ce pugilat va en fait se révéler totalement réparateur. Roger et Pete, déçus de s'être abandonnés à de tels écarts, retrouvent leur calme et leur âme de complices. Keith dessaoule et John s'attelle aux arrangements de cuivres. Le véritable travail peut commencer.

Parmi les chansons écrites par Pete en 1972, «Love Reign O'er Me» et «Is It In My Head» se rejoignent dans leurs interrogations; un labyrinthique voyage entre la solitude adolescente et la schizophrénie adulte. Le thème de Jimmy – un jeune Mod en proie aux tourments existentiels – émerge alors. Sa quadrophénie – terme psychiatrique servant à définir quatre différentes facettes d'une même personnalité – l'entraîne de la violence au désespoir à travers quelques journées décisives: un premier amour, une fugue… Que le personnage soit l'un de ces Mods anglais n'est qu'anecdotique: le sujet majeur est celui de la fin de

l'adolescence. Une valeur sûre pour les Who.

Pete suit deux grandes lignes directrices pour dépeindre le spleen et la frénésie de son héros: l'énergie et la force brutale du groupe, opposées à deux thèmes poétiques réapparaissant avec insistance, comme le ressac de l'océan auprès duquel Jimmy aime se ressourcer. La structure de l'ouverture est ainsi partagée entre la puissance de «The Real Me» – un rock teigneux et virtuose décalaminé par la rythmique Entwistle / Moon – et les errances de «Quadrophenia», un instrumental lyrique ballottant le jeune homme de rêves en abattements. Si Pete donne beaucoup de relief à ses thèmes en usant de contre-chants mélodiques à la guitare, c'est le travail de John qui s'impose comme un ciment décisif. PT: «John a mis de côté ses frustrations de compositeur. Il a effectué des arrangements fantastiques, s'installant dans le studio pour écrire les orchestrations et superposer jusqu'à cinquante parties de cuivres. [...] Il ne faut pas oublier qu'il a été le premier à utiliser des harmonies ouvertes et des cordes en filés ronds à la basse. Ça s'est révélé le secret de notre son, parce que la rythmique offrait au hasard des éruptions harmoniques vraiment attrayantes.[432] » Depuis le début de l'aventure, John ne cache pas son intérêt pour *Quadrophenia*. Ses rerecordings de cor, de trompette, de trombone jalonnent l'œuvre et démultiplient la puissance harmonique, exactement comme il l'avait fait pour «My Wife». Mais le plus surprenant concerne la liberté de ses parties de basse. JE: «"The Real Me" s'est fait en une seule prise. Mais je blaguais en jouant la partie de basse. Les autres m'ont dit: "C'est super!" C'était la pagaille autour de moi. Ils adoraient le son. Et ils adoraient le fait que j'aie joué quelque chose de vraiment fou.[433] » JE: «Quand je sens que je m'encroûte, je change mon style de jeu. À cette époque, j'ai aussi changé tout mon équipement et opté pour les basses Thunderbird. Et le son est arrivé. [...] J'ai travaillé dans une voie complètement différente. Je me trouvais un moi nouveau. J'aimais ce que je faisais. J'aimais les chansons. J'ai aimé l'album; la meilleure chose que Wagner ait écrite![434] » La folie primitive de «My Generation» ou celle tempétueuse de «Pinball Wizard» n'existent plus. La dualité entre le jeu de John et celui de Pete est toutefois limitée par leur sagesse naissante, celle de devoir évoluer sur d'autres bases que celles des années 1960, d'intégrer des schémas conventionnels d'accompagnements en tâchant de les faire évoluer à leur tour.

Jethro Tull, Yes, Jack Bruce, Soft Machine... De nombreux Anglais ont bouleversé la passivité rythmique du rock psychédélique en usant de motifs asymétriques, de cellules complexes indiennes ou bulgares. Mais personne comme John Entwistle n'a emmené la basse aussi loin dans un contexte résolument rock et binaire.

Un autre trait particulièrement frappant dans l'ouverture de *Quadrophenia* est la tessiture vocale réservée à Roger Daltrey. Chez lui, Pete a composé et chanté l'intégralité des titres. Pour son propre confort, il a choisi une hauteur qui lui correspondait. Elle n'est pas la même que celle de Roger. Pete fredonne dans l'aigu, avec ce filet de voix touchant et tremblant qui part de la gorge seule, comme le fait Neil Young. Roger, lui, est un véritable chanteur qui donne à sa voix toute la puissance dont elle doit se parer pour être cohérente dans un combo de rock aussi tonique. Le timbre de sa voix part du plexus, du ventre. Chaque muscle de son corps libère l'énergie qui peut le faire survivre au milieu des décibels. S'il doit aller au-delà de sa tessiture naturelle, c'est en arrachant ses

notes au prix d'efforts physiques intenses. Sinon, il n'y a qu'à fredonner comme le fait Pete. La moindre des choses, pour un auteur, est de respecter cette tessiture à laquelle est lié un chanteur. La colère et l'animosité de Roger au début du projet venaient de là.

Pete ne démordra pourtant pas d'avoir écrit des mélodies parfaitement interprétables: «Quand je faisais une démo, je ne pouvais pas ajouter de partie de batterie, parce qu'il est impossible de mimer le jeu de Keith. Mais, dans mon esprit, je voulais faire évoluer les chansons en devenant l'alter ego de Roger.[435] » Déjà bien présent dans *Tommy*, Pete s'octroie pour *Quadrophenia* une bonne part des vocaux. Son propre point culminant est atteint avec «I'm One», une introspection limpide. Mais sa voix fluette incarne d'abord le paradoxe de Jimmy, bien trop tendre quand il se voudrait fier et ténébreux. Roger va incarner le côté volontaire, parfois suicidaire du jeune homme; après tout, cette histoire d'un gamin paumé dans une banlieue ouvrière lui ressemble tout autant. En bons compétiteurs, tous deux entrent dans une joute accroissant la dimension passionnée de chaque strophe. D'abord peu convaincu et prétextant des paroles sinistres, Roger fait l'effort. Il crie et vocifère, s'arrache sur des mélodies trop hautes dans un combat épuisant contre lui-même, en lutte permanente pour atteindre la justesse des notes. Atteint par l'épuisement, il se laisse porter par la musique seule au creux d'une poignée d'accords rassérénés. Pete a-t-il cherché à atteindre ce but précis? Pousser Roger dans les cordes? Le rendre aussi vulnérable que le héros adolescent? La magie et l'émotion de *Quadrophenia* naissent de cette cohérence fantastique entre l'interprétation vocale et le cours du récit, chaotique et désespéré. Jimmy ère sur son scooter entre les séances chez le psychiatre imposées par ses parents et les petits jobs ingrats. Son propre foyer devenant un antre sordide, floué par ses propres amis, par son premier amour, il se réfugie dans une vie de bohème, traîne sur la plage de Brighton, s'immergeant du ressac qui le ressourcera ou l'emportera définitivement.

La tenue musicale est impériale de bout en bout. Après la hargne colérique de «The Real Me» et l'introspection lumineuse de «Quadrophenia», «Cut My Hair» jongle entre la détresse et cette démesure baroque qui faisait le bonheur des Mods anglais: riffs fracassés par la batterie, chœur à l'unisson jusqu'à l'accord ombilical encadré de trompettes rutilantes, avec Purcell et Haendel en point de mire. «The Punk And The Godfather» sonne avec la défiance juvénile d'autrefois: sauvagerie des toms, des rafales de guitare s'abattant sous des gifles à bout de bras. Puis le cor souligne un couplet, épousant pour un temps le lyrisme de *Tommy*. «I'm One» se laisse bercer par un folk américanisé, proche de celui de *Who's Next*. L'alternance du jeu en picking de Pete et de ses salves abruptes fait merveille. «The Dirty Jobs», avec ses contretemps de violons et sa sinueuse partie mélodique, semble affirmer une progression vers la pop. «Helpless Dancer» associe guitare acoustique, piano et cor pour une ritournelle parodique, tandis que «Is It In My Head» est tempéré par des nappes de piano et différents effets électroniques. «I've Had Enough» utilise un ostinato viril et cinglé par des breaks foudroyants. La férocité du groupe, celle qui triomphait en 1970 et en 1971, ne s'est pas évaporée. Mais les choix d'orchestration de Pete ont évolué. La violence inaugurale atteint une plage mélodieuse, thème générique lorsque le héros est réellement démuni puis s'envole à nouveau vers une séquence médiévale ludique dans laquelle Pete utilise son banjo d'antan.

Dès la deuxième partie, «5.15 » fonctionne comme la plupart des autres titres

en un dédoublement impressionniste. L'humeur est alors à l'orgie de cuivres, au boogie enfiévré. «Sea And Sand» amorce la véritable rupture sociale de Jimmy, alternant entre la détermination et la crainte. «Drowned» est tenu par les phrasés pianistiques de Chris Stainton, trop ardus pour Pete qui officie toutefois sur l'instrument au long des deux tiers du répertoire. Stainton, partenaire charismatique de Joe Cocker, s'offre un solo bluesy avant que les cuivres ne canalisent sa fougue. Pour la première fois, Nicky Hopkins, officieusement dévoué au travail des Rolling Stones depuis plus de cinq ans, a fait faux bond. Mais le registre pianistique, avec les Who, est trop imbriqué comme élément exotique dans la masse orchestrale pour avoir une influence quelconque. Toutefois, son utilisation régulière ici prouve à quel point Elton John est une influence régulière pour Pete. Comme autre élément exotique, Keith Moon propose sa propre voix sur «Bell Boy». Son timbre éraillé, à l'inverse de ses frappes lourdes en accompagnement, semble sortir d'une prise sur le vif. Keith joue le chef de clan, l'apôtre de la marginalité aux yeux de Jimmy, un véritable rebelle le week-end, qui n'est en en fait qu'un groom condescendant le restant de la semaine.

À mesure que les déceptions s'accumulent dans le cocon idéaliste de l'adolescent, l'intensité lyrique ne cesse de monter, annonçant une inévitable fin dramatique. La tension extrême provoquée par la voix de Roger, en perdition dans «Doctor Jimmy», est engloutie par des nuées mélodieuses de cuivres et de cordes narrant la fin d'une idylle, la douleur et le dépit semblant désemparer Jimmy. La rythmique le rappelle au combat pour sa propre survie et s'effondre encore, laissant la place à une partie de violons, implacable et narquoise – référence directe à *L'Histoire du soldat* de Stravinsky. L'effet des violons, aussi palpitant que l'entrée du VCS3 de «Baba O'Riley», porte l'histoire au paroxysme avant de plonger dans l'effroi suite à une coda coltranienne; lambeaux de phrases déstructurées du piano, tremblement de l'édifice, jusqu'à «The Rock», instrumental complémentaire et symbolique à celui de «Quadrophenia». L'influence des ballets virtuoses réalisés par Jethro Tull est fort probable. Mais le final, «Love Reign O'er Me», réaffirme toute la maestria de Pete; mélancolie sourde, matinée blafarde et envoûtante comme une mort digne: «Seul l'amour amène la pluie. La plage embrassée par la mer. Comme de tendres amoureux, étendus sur leur domaine. L'amour règne autour de moi, pleut autour de moi. Lui seul fait briller la pluie. Et donne envie d'atteindre le ciel.[436] »

Pete effleure son piano par quelques caresses, tandis que le soleil tente de traverser la brume. L'épilogue arrive, sous les cris de Roger, dans un tourbillon de synthétiseurs, de violons et d'une guitare effilochant le paysage, note à note, striant l'horizon de maigres lueurs, d'un jour qui se refuse obstinément.

Lors du montage, Pete ajoute d'innombrables séquences pour renforcer l'impact descriptif: des sons de radio, une théière, le bruit du vent, de la mer, et même un extrait de «I Don't Mind», l'un des titres fétiches des Who en 1965, lorsque Jimmy s'éclate en concert. Lors de la sortie du double album, en novembre, tout sera mis en œuvre pour crédibiliser l'histoire: un recueil luxuriant de photos, une préface censée être de la main du héros… Un jeune homme, Chad, s'est prêté à ce jeu et pose notamment devant l'entrée de l'Odeon Hammersmith lorsque les Who en sortent, chacun une fille sous le bras. Dans l'inconscient de Pete, il est évident que parmi les gosses de cette époque, quelques-uns ont été ces héros-là. PT: «Jimmy a l'impression d'être un raté parce qu'il pense que ces pauvres types, ces Mods qu'il admirait comme étant les meilleurs danseurs et

bagarreurs, qui avaient les motos, les nanas, les vêtements les plus à la mode, étaient vraiment des demi-dieux. Parce qu'ils possédaient toutes les choses que lui désirait. La moto la plus cotée d'un Mod devait par exemple avoir coûté 300 £, et ça prenait beaucoup de temps pour un môme de la classe ouvrière pour amasser une telle somme. En vérité, les gens qu'il admirait n'étaient pas des types de son âge, ou mieux que lui, ils avaient quelques années de plus et étaient tout simplement plus expérimentés. Il arrive un peu trop tard. Dans un sens, il est un Mod raté parce qu'il fait l'erreur qu'un Mod ne doit pas commettre: une erreur de calcul.[437] » *Quadrophenia*, en tant qu'hommage au premier vrai public des Who, fera le bonheur des nostalgiques. Même si l'objectif n'est pas précisément celui-là.

Au-delà d'un contexte culturel et sociologique parfaitement restitué – «Cut My Hair» entre dans le détail avec un soin chirurgical –, l'expérience de Jimmy est d'abord celle qui le fera vieillir pour entrer dans l'âge adulte: cette frontière où l'enfance est désormais refusée et où le mirage de devenir un homme passe par d'inextricables codes. La crainte de devoir franchir des étapes que l'on pressent vitales, et cette mélancolie due aux désillusions. Le monde rêvé de Jimmy est une chimère. Et ses repères, ses premiers pas d'homme, sont douloureux. Il ne se reconnaît plus dans sa famille, dans son travail, à l'école. Il n'arrive pas à compenser avec l'argent. Il se sent étranger au sein même de ses amis, des bandes de copains. Il se bourre de pilules afin d'être dans le ton. Ses errances au bord de la mer ne sont pas partagées. Ses rêves d'harmonie et d'amour passent pour de la faiblesse… Devoir assumer pareil échec est au-dessus de ses forces. Mais même son suicide sera raté. Pete décrit scrupuleusement chaque étape devant transformer un gamin en un acteur de sa propre vie. Le passage est cruel comme il se doit, exactement comme il l'a été pour lui, pour Roger et pour des millions d'autres. Mieux que l'autobiographie d'une génération tout entière, *Quadrophenia* est un prodigieux portrait de l'adolescence quelles que soient les générations. Avec cette vision poétique propre à l'auteur, sa propre part de mémoire dissimulée sous le poids du cynisme. PT: «Ce n'est pas difficile de vieillir, ça arrive qu'on le veuille ou non. Il n'y a rien à faire. […] Ce qui est difficile, par contre, c'est de réaliser et d'admettre que l'on quitte une époque, une façon de vivre et de penser pour une autre. Tout se passe progressivement. Un jour, on réalise brusquement qu'on n'est plus celui que l'on pensait être.[438] »

Sans plus de symbolisme ésotérique, comme pour *Tommy*, *Quadrophenia* est livré tel un documentaire socioculturel associé à une dimension musicale assurément symphonique, au charme accessible et poignant. Après une année de sécheresse discographique, l'album sera certifié disque d'or quelques jours après sa sortie, atteignant la 2e place au *Billboard*. Mais très vite, après cette frénésie de curiosité, les polémiques apparaissent. À part la France, qui plébiscite le disque, l'accueil s'avère ailleurs très inégal. La presse anglaise ne se montre pas si convaincue, même si Chris Charlesworth prend fait et cause dans le *Melody Maker*: «La dimension pure de *Quadrophenia* reflète l'imagination humaine. Il vise haut et souvent atteint plus haut encore. Peu d'artistes sont capables de la concentration nécessaire pour produire de pareilles épopées.[439] » Partout la comparaison avec *Tommy* semble inévitable. Y compris aux États-Unis. Le public conserve sa préférence au premier, même si le journaliste Robert Christgau parle d'un autre «triomphe de Pete». Mais point de séisme. Pas plus que d'hymne générationnel.

Au mois de novembre 1973, Track avait timidement fait paraître le single

«5.15» / «Water», se gardant bien d'annoncer la parution prochaine d'un second opéra-rock. Le livret de *Quadrophenia* évite soigneusement une telle appellation. Mais même dans le clan des producteurs Glyn Johns et Kit Lambert, tous sont inquiets à l'idée d'un rejet du public ou d'une dénonciation par la presse d'une quelconque tentative de redite. Au sein du groupe, la division règne depuis le début du projet. RD: «*Quadrophenia* aurait fait un fantastique simple album, alors qu'il n'est qu'un double moyen. Ça, c'est à cause de *Tommy*. Pete voulait sinon le surpasser, du moins l'égaler en qualité et en quantité.[440] » Quant à Pete, son opinion est parfaitement lucide: «C'est l'album dont je suis le plus fier, ce qui ne veut pas nécessairement dire que ce soit le meilleur.[441] »

La première moitié des années 1970, très ouverte musicalement, encense en cette année 1973 des travaux aussi divers que *Dark Side Of The Moon* de Pink Floyd et *Goodbye Yellow Brick Road* d'Elton John. Mais l'Angleterre, et ce depuis longtemps, n'est plus une exception culturelle. Une culture pop et rock s'est développée dans toute l'Europe occidentale, orchestrée dans des proportions commerciales frénétiques. L'Allemagne se passionne pour le rock psychédélique. La France dorlote ses chanteurs. Stevie Wonder et le funk sont consacrés aux États-Unis. Carlos Santana fait salle comble au Japon. Le jazz rock fait son apparition. Pink Floyd crée la nouvelle tendance anglaise, avec Mike Olfield et *Tubular Bells* dans son sillage. Le rock des Who, qu'il soit tantôt primal, tantôt symphonique, est rangé dans la nasse heavy metal; compartiment où le règne se dispute entre Led Zeppelin, Deep Purple, Black Sabbath et Alice Cooper. *Quadrophenia* ne va en rien changer cet horrible amalgame.

Love, Reign O'er Me

Depuis le début de l'année et la préparation houleuse de *Quadrophenia*, les Who n'ont donné que ce malheureux concert de Birmingham, en mars. Quelques shows télévisés ont bien tenté de faire reconnaître «Relay» à sa juste valeur, mais l'année entamée ne semble pas être propice au groupe. Pete déclare dès février: «Nous allons préparer un nouveau projet tous ensemble. Et ça ne me dérange pas si ça prend deux années avant que vous ne revoyiez les Who sur scène. Nous avons besoin de nous rafraîchir. Nous voulons oublier les vieux hits sur lesquels notre show est basé. Tous appartiennent au passé désormais. Et les gens ne veulent plus s'asseoir pour entendre parler du passé.[442] » Neuf mois plus tard, le 28 octobre, les premiers concerts du nouveau spectacle ont lieu en Angleterre, à Stoke, puis à Wolverhampton, Manchester, Newcastle et Londres. La tournée provinciale permet ainsi de se rôder avant d'affronter les journalistes de la capitale. La moitié de *Quadrophenia* figure au répertoire. «See Me, Feel Me» et «Pinball Wizard» sont les derniers vestiges de *Tommy*, «Won't Get Fooled Again» et «My Generation» servent encore de final, tandis que «I Can't Explain» et «Summertime Blues» font l'ouverture. Le lancement de la tournée s'est effectué à la BBC, pour la 500e de «Top Of The Pops». Une prise de bec entre l'interviewer et Pete vaudra au groupe d'être à tout jamais banni de cette émission.

Après un décrassage lors des premiers concerts, les principales difficultés des musiciens sont identifiées et gérées: les incessants changements de guitare pour Pete, ainsi que la partie de chant de Keith et son système de retour au casque qu'un technicien lui passe dans le feu de l'action. Le plus important, toutefois, reste de caler les bandes play-back de *Quadrophenia,* tout comme doit l'être la partie de synthétiseur pour «Won't Get Fooled Again». À Newcastle, le premier soir, les bandes se plient et offrent un accompagnement si calamiteux aux musiciens que Bob Pridden, l'ingénieur du son, monte sur scène pour tenter de sauver l'affaire. Le show doit être interrompu pendant dix minutes après que Pete, fou de rage, ait arraché les câbles. La salle est plongée dans le noir. Lors de la reprise, le public effaré découvre Pete poussant hors de scène le pauvre Pridden et détruisant le matériel de diffusion et les bandes. Le show arrivera à son terme avec un medley de quelques vieux succès, avant un ultime massacre de Pete à l'encontre de ses deux guitares et de son ampli. Le compte rendu des journalistes du *Evening Chronicle* sera une très mauvaise publicité: «Les bouffonneries des Who sont une insulte à leurs fans.[443] »

Pete est rongé par le stress, à la fois parce que l'accueil fait à *Quadrophenia* n'est pas à la hauteur de ses espérances et parce que les Who ne trouvent pas cette nouvelle identité qui les rendrait créatifs et attractifs pour les années à venir. Sa colère contre Pridden et Daltrey, un effet de son caractère impulsif, quoique très spectaculaire, restera un acte isolé. Par contre, ses réprimandes à l'égard des musiciens sont une source d'agacement continuel. Lassé, Roger se pose à nouveau en adversaire: «Pete est une personnalité complexe. C'est un angoissé, c'est un complexé. Il est supérieurement intelligent, et peut-être pour cette raison doute-t-il de lui-même. Comme tous les créateurs, il vit dans l'angoisse de voir son inspiration se tarir. Je n'ai pas vraiment de rapports avec lui. Nous ne nous voyons jamais en dehors des tournées et des séances d'enregistrement. Lorsque nous travaillons, il est despotique, et il lui arrive d'être méchant. Enfin, il ne l'est jamais longtemps avec moi, car au bout d'un moment, je lui balance ma main dans la figure et il se calme aussitôt. […] Comme il est lucide, il se rend compte qu'il a raté sa cible avec *Quadrophenia,* et au lieu de s'en prendre à lui-même, il rejette la faute sur les Who. Il agit comme un gamin. Il oublie volontiers que les Who forment une source d'énergie et d'inspiration dont il se sert, dans laquelle il puise ses forces et ses idées. Personne d'autre que nous ne pourrait jouer la musique de Townshend. Il suffit d'écouter la version symphonique de *Tommy* pour s'en rendre compte. Les Who sont indispensables à Pete, comme il est indispensable aux Who.[444] » En d'autres termes, encore une ou deux esclandres comme à Newcastle et le groupe cessera d'exister. Pete se retrouve dans une situation identique à celle de Roger au milieu des années 1960: un sale môme contre lequel les autres se liguent afin de se protéger.

Curieusement, John se montre très avenant durant cette période. Son troisième album solo *Rigor Mortis Sets In* est sorti en milieu d'année. Et même s'il ne marche pas fort, ce genre de projet le satisfait pleinement. Le véritable problème demeure Keith. Ses excès entraînent désormais de nettes répercussions sur sa condition physique comme sur sa mémoire. Il oublie les structures et semble de plus en plus incontrôlable. Sa femme et sa fille se sont enfuies de la maison fin septembre. Kim demande bientôt le divorce. Lorsque Pete exige des Who qu'ils soient irréprochables sur scène, Keith a bien d'autres préoccupations. Il se cherche de fausses excuses quant à sa vie dissolue: «Les tensions

occasionnées par mon travail nous ont terriblement pesé. Ma femme a dû subir toutes sortes d'attaques verbales et physiques.[445] » À d'autres, il parle de cette célébrité que les épouses ont du mal à assumer. Il mettra un certain temps avant de se rendre à l'évidence: son propre mépris est seul responsable.

Les Who sont de retour aux États-Unis le 20 novembre. À commencer par San Francisco, pour un premier concert au Cow Palace. Dès l'arrivée du groupe dans les loges, la frénésie factice de Keith ne présage rien de bon. Après deux tiers d'un spectacle très enlevé, la partie de batterie de «Won't Get Fooled Again» est soudain méconnaissable. Keith, planté sous son ventilateur, donne quelques coups au hasard avant de s'effondre de sa chaise. PT: «Il s'est mis à très mal jouer, et soudain il est tombé à la renverse. Il s'est relevé et on lui a fait une piqûre de cortisone. Il a joué la moitié d'un morceau, puis il a de nouveau tourné de l'œil. On est allé vérifier en coulisse qu'il n'était pas mort, parce qu'il en avait vraiment l'air. Et on a décidé de continuer quand même.[446] » Après le premier évanouissement de Keith, les trois autres n'ont pas cédé à la panique. Pete explique à la foule l'indisposition de leur batteur tandis qu'il est soigné dans les loges. Et lorsque Keith réapparaît, l'ambiance tourne à la galéjade. «Magic Bus» commence tranquillement par la percussion enfantine des woodblocks. Mais dès que Keith frappe sur sa batterie, la cacophonie recommence et il s'effondre encore une fois. Deux roadies le traînent hors de vue pendant que Roger chante «See Me, Feel Me», son tambourin pour seule rythmique. À la fin du morceau, les musiciens quittent la scène dans un brouhaha. À la reprise, Pete demande s'il se trouve un batteur parmi le public. RD: «Une file d'attente s'est formée au pied de la scène, et nous avons choisi.[447] » L'heureux élu se nomme Scott Halpin. Âgé de dix-neuf ans, il va jouer «Smokestack Lightning», «Spoonful» et «Naked Eye» en compagnie des Who devant 13 500 spectateurs. Scott Halpin: «Ça s'est passé tellement vite que je n'ai pas eu le temps d'avoir le trac. C'était facile de suivre, vu que Pete signalait les arrêts et les départs en sautant et en retombant. J'admire vraiment leur vitalité. J'ai seulement joué trois morceaux, mais après ça, j'étais cuit.[448] »

Le soir même, les médecins se montrent rassurants sur l'état de santé de Keith. Une intoxication médicamenteuse est la cause de son malaise. Seuls Pete, Roger et John savent de quoi il retourne exactement. PT: «Quelqu'un lui a offert un demi-cachet d'un tranquillisant pour animaux. Avec un verre de cognac, ça fait planer. Il a dit: "Pourquoi un demi? Je suis Keith Moon!" Et il a tout pris! Je crois que c'était des capsules à casser pour les injecter aux animaux. [...] Le lendemain, il était en chaise roulante. Je suis allé le voir avec ma caméra et la lui ai brandie à la figure. Il a hurlé: "Au secours!"[449] »

Pour la première américaine de *Quadrophenia*, les Who auraient pu rêver mieux. La location des salles pour la tournée est bouclée depuis longtemps. Lynyrd Skynyrd joue en première partie. La vente des billets ne peut être interrompue. PT: «Quand Keith a jeté l'éponge, il aurait fallu arrêter. Il n'y avait rien d'autre à faire. Mais nous ne voulions pas arrêter. Cela aurait été une honte vis-à-vis des gens qui attendaient depuis huit heures.[450] » RD: «Nous réclamons des cachets énormes et jouons dans des salles immenses, tout au moins en Amérique, où nous touchons en plus un intéressement sur la recette. Cela représente beaucoup d'argent, mais ce que les gens ignorent, c'est que cela nous sert à faire vivre cinquante personnes à l'année. Concert ou pas concert, il y a

cinquante mecs qui tous les mois touchent un bon salaire. Nous pourrions payer une équipe uniquement lorsque nous travaillons sur scène, c'est-à-dire deux mois par an. Mais nous, nous travaillons deux mois pour que cinquante personnes puissent faire vivre leurs familles toute l'année.[451] » Dans de telles circonstances, il est impensable que l'un des Who ait le moindre accident.

La suite de la tournée se déroule bien mieux que l'affaire du Cow Palace: 19 000 entrées au Forum de Los Angeles, 12 000 à Chicago, 15 000 à Atlanta… Chaque étape doit donner l'illusion d'une éternelle apothéose. Et en ce sens, la mésaventure de Keith a ressoudé les musiciens. Leur propre image est par ailleurs froissée par leurs compagnons de route Lynyrd Skynyrd, des rockers sudistes que le road manager Bill Curbishley qualifie de «sacrément déchaînés[452] ». Que l'ambiance soit survoltée en coulisse, que Keith ait deux grammes d'alcool dans le sang ou simplement le bourdon, que Roger ait une laryngite, que John ou Pete soient meurtris par les ampoules, rien ne pourra entraver la qualité du show. Le public ne remarquera pas la moindre anicroche: le statut des Who l'exige, en tant que derniers représentants – avec les Rolling Stones – du Swingin' London des sixties. Ainsi, au fil des concerts, Roger perce la magie de *Quadrophenia*, d'abord en apprenant à aimer les chansons, puis en les interprétant avec une passion réelle, à tel point que s'instaure l'habitude d'une ovation à la conclusion de «Love, Reign O'er Me». Keith demeure un irrésistible clown lors de «Bell Boy». Empêtré avec les fils du casque, ajoutant du texte, il agrémente la scène d'impossibles grimaces… Pete le couve tel un petit enfant, l'enlace à la fin des shows, le suit du regard tout au long de «Won't Get Fooled Again», maintenant l'osmose jusqu'à l'explosion. Le rapport fraternel entre chacun des musiciens, visible durant la tournée, sincère et attendrissant, est à la mesure de la frayeur partagée au Cow Palace. Que *Quadrophenia* se vende plutôt mal aux États-Unis n'est plus un drame pour quiconque.

De nouveau en forme, les Who renouent avec la folie le soir du 2 décembre, à Montréal. Dans la foulée du spectacle, ils saccagent leur suite de l'hôtel Bonaventure et terminent la nuit en prison. John en composera la chanson «Cell Number 7 ». Pour le dernier concert américain, à Largo, Keith démolit sa batterie sur «We're Not Gonna Take It», comme au bon vieux temps. Quatre dates en Angleterre concluent l'année, dont un show à Londres réunissant 20 000 fans. Parallèlement, la version symphonique de *Tommy* est jouée au Rainbow Theater.

Keith profite de la pause de janvier 1974 pour vendre sa maison-gadget et s'installer dans un appartement en plein centre de Londres. Son divorce est prononcé. Pete annonce officiellement la réalisation d'un long métrage sur *Tommy* par Ken Russell. En février, le groupe tourne en France et reçoit un double disque d'or pour *Quadrophenia*. Le trophée est immédiatement mis en pièce par les musiciens lors d'une réception guindée organisée au George V. Suite à cet exploit, tous retournent à Londres pour les préparatifs du film de Russell. Après un concert de charité donné à la Roundhouse avec Tim Hardin, Coast Road Drive, Byzantium et Pete en solo – qui chante notamment des reprises de Traffic et de Bob Dylan –, les Who entament une série de huit concerts. Les derniers de la saison.

Depuis deux ans, les tournées se sont raréfiées. D'une moyenne de soixante-dix concerts entre 1971 et 1972, le groupe passe à une petite quinzaine pour

toute l'année 1974! La contenance phénoménale des stades et autres arènes géantes n'explique pas tout. Pete réclame du temps pour travailler, tandis que John et Roger en demandent pour mener une vie familiale décente. Les producteurs, quant à eux, pensent que la parcimonie des apparitions suffira à faire croître la demande. Les Who se sont ainsi habitués à jouer pour une foule impersonnelle, agglutinée à perte de vue en une masse anonyme qu'il faut rassasier de décibels. Pete et John jouent en faisant dos à des murs d'amplis, Keith utilise une dizaine de toms, deux grosses caisses et deux gongs; un matériel superflu hormis l'impact visuel qu'il produit. Les gestes de Pete, défiants et outrés, perdent un peu de cette force qui rendait le spectacle si menaçant et éruptif dans les bouges et les clubs de jadis. De leur plate-forme, les musiciens ne perçoivent plus des acclamations qu'un bruit sourd. Les cris de joie se mêlent aux quolibets. PT: «Les mômes nous paient pour avoir du bon temps, mais de nos jours ils se foutent du reste. Les spectateurs ressemblent aux kids du camp de vacances de *Tommy;* ils veulent tout avoir sans pour autant participer.[453] » Est-ce réellement de leur faute? Les Who, de leur côté, ne reçoivent plus cette chaleur qui irradiait autant la salle que la scène. Eux seuls sont les héros de la soirée, mais ils n'ont plus rien en retour que cette sensation du travail accompli. Chaque show a l'envergure des grands festivals d'antan, mais la démesure n'est plus significative.

50 000 fans se pressent pour le show du Charlton Athelic Football Club, au nord de Londres. Un mois plus tard, les 80 000 places louées pour quatre soirées au Madison Square Garden de New York s'arrachent en quatre heures. Un record digne des Beatles ou d'Elvis Presley. La réputation des Who sur scène reste immuable. Pete sacrifie régulièrement quelques Gibson Les Paul dans des ambiances finales apocalyptiques. Il bondit sans faiblir, saute, parade et s'agenouille pour des convulsions sensuelles, balance sa guitare tandis que volent les cymbales. La détermination féroce du show, sa violence implacable ne tarissent pas. Grâce à l'interprétation de ses meilleurs thèmes, *Quadrophenia* s'impose enfin comme une œuvre phare. «Dr Jimmy», «Love Reign O'er Me» ou encore «I've Had Enough» ont cette profondeur luminescente qui faisait le succès de «Behind Blue Eyes» et de «1921 ». Mais la magie scénique du groupe prend toute son ampleur avec «Won't Get Fooled Again», par le jeu futuriste des stroboscopes aveuglant l'auditoire d'éclairs blancs. Quelques minutes après l'extraordinaire chaos, des limousines ramènent les musiciens vers leur suite pendant que les techniciens démontent les six tonnes de matériel.

Jamais ces tours d'ivoire n'avaient semblé plus aliénantes, carcérales. La raison principale de la faible fréquence de tournées des Who est qu'ils détestent désormais cette vie-là: marginale et incohérente. RD: «Notre train de vie en tournée, les suites dans des hôtels de luxe, les limousines et les frasques, c'est tout simplement parce que les dépenses sont déductibles des impôts. Si vous saviez quelle fortune l'État nous prend chaque jour, vous comprendriez pourquoi nous dépensons le plus possible en tournée. C'est toujours ça que le fisc ne nous prend pas.[454] » Il en résulte cet ennui, chaque jour plus flagrant. Une opulence morne et passagère, une existence faussée dont le cours doit être abrégé le plus vite possible. Kit Lambert se passionne pour les digestifs et la cocaïne, Roger pour le football américain à la télé. Pete achète ses cigarettes par cartouches, seuls Keith et John entretiennent précieusement leur amitié face à cette morosité ambiante. Chris Charlesworth: «Durant les concerts du Madison, Pete était descendu au

Pierre Hotel, sur la 5e Avenue, alors que le reste de l'équipe profitait de suites à l'hôtel Navajo, au sud de Central Park. C'était la première fois que le groupe ne résidait pas ensemble dans le même hôtel.[455] » Entre deux concerts, Pete participe au show télévisé de John Rockwell. À l'éternelle question sous forme de plaisanterie – qui sont les Who? –, Pete sert son cynisme de circonstance: «Les Who sont un animal sauvage et sanguinaire. Il doit être nourri de viande crue et de Southern Comfort. (Nda. Une liqueur de whisky rendue célèbre par Janis Joplin.) On ne peut le nourrir avec rien d'autre.[456] » Que dirait le show business si le grand Pete Townshend, l'immense et charismatique gigoteur du rock, révélait sa passion pour le thé? Que dirait la presse à scandale si Roger révélait qu'il n'ouvre plus sa porte aux groupies dès qu'un match du championnat est sur le point de commencer?

À Londres, puisque les six derniers mois de l'année ne seront pas consacrés aux concerts, John travaille sur de vieilles archives du groupe. Il ressort des trésors dont plus personne n'avait le souvenir. Pete est dans une période de sécheresse. Aucun single n'est sorti depuis l'année précédente. Pas le moindre nouveau morceau ne tombe dans l'escarcelle du groupe. John prend alors la direction des opérations et décide de produire *Odds & Sods*, une compilation passionnante car truffée d'inédits. Les autres se réveillent progressivement de la torpeur dans laquelle le périple aux États-Unis les avait plongés. Roger trouve l'idée de la pochette: une photo fraternelle où chacun est doté d'un casque de footballeur américain. Chaque casque porte une lettre constituant finalement le mot «rock». La photo, d'abord déchirée, est ensuite malhabilement reconstituée. RD: «Quand nos têtes sont proches, nous sommes le Rock. Quand elles se désunissent, ça merdoie. C'est une image qui en dit long sur les Who.[457] » Pete agrémente le livret de ses souvenirs. Et Keith passe pour dire que tout va bien; il vient de s'offrir quatorze points de suture avant la fermeture d'un pub, s'ouvrant lui-même l'arcade sourcilière avec son propre verre.

Odds & Sods immortalise onze chansons, dont «Postcard» de John, un récit désopilant des aventures du groupe lors de leur seule et unique tournée en Australie en 1968. PT: «On devait faire un EP, mais le projet a été abandonné. C'est la raison pour laquelle je joue un seul accord durant tout le morceau.[458] » John joue toutes les lignes de cuivres, chante et mêle patine sixties, musique de cirque et boogie lascif. «Now I'm a Farmer» est tout autant humoristique. Pete est l'auteur de cette farce destinée à Roger. Les deux titres ont été enregistrés en 1973. La volubilité de Keith Moon y fait merveille. «Little Billy», qui remonte à 1968, était alors passé inaperçu. Six ans plus tard, il demeure un petit chef-d'œuvre. «Too Much Of Anything» explore quelques tares du show business. PT: «C'est une chanson sur la tempérance en toute chose, sur l'horreur insidieuse des excès. Aviez-vous entendu cette histoire d'un pauvre type mort après avoir bu trop de jus de carotte? Cette chanson lui est dédiée.[459] » Prévu pour figurer sur *Who's Next*, ce titre a été abandonné de peur d'être taxé d'hypocrisie si l'on considère le comportement largement fautif du groupe en matière d'excès. «Glow Girl», encore et toujours signé Townshend, est le joyau de l'album, un monolithe de l'âge d'or londonien, lors de la grande défiance des Who à l'égard de la Beatlemania. Pete laboure à l'aide de son médiator le manche de sa Rickenbaker, tandis que les chœurs arpentent des harmonies lumineuses sous les breaks renversés du batteur. Composé lors de la préparation de *The Who Sell Out*, le

dernier couplet évoque la famille Walker et la naissance de leur fille: l'exact point de départ mélodique de *Tommy*. PT: «Je suis heureux que John ait retrouvé ça et qu'il l'ait incorporé au disque. C'est un crash rock'n'roll, un crash pop art avec une heureuse fin en réincarnation. J'avais écrit une chanson similaire intitulée "Glittering Girl". C'était du bon boulot. Kit Lambert commençait tout juste la production discographique et il nous avait tous enfermés dans un studio appelé City Of London. C'était mal équipé et entièrement en mono.[460] » Le caractère miraculeux de cette trouvaille n'en est que plus fort. La seconde face du LP révèle la stature du projet *Lifehouse*. PT: «Il est étrange que "Pure & Easy" ne soit pas apparu sur *Who's Next*, puisque le contexte est le même que pour "Song Is Over", "Getting In Tune" et "Baba O'Riley". Mais il en révèle plus sur le concept général de *Lifehouse* et cette idée du viol.[461] » Avec ses vagues d'orgues et ses accords torturés, la trame musicale s'oppose constamment aux ritournelles vocales juvéniles. L'expressionnisme narratif de Pete apparaît ici à son summum, comme il l'était sur *Tommy*, toujours grâce au relief accidenté des parties instrumentales. La pièce est conçue comme un autre opéra de poche du type «A Quick One, While Is Away», mêlant d'innombrables séquences mélodiques à des trames lyriques et violentes, totalement passionnantes. La facture est atypique, dénuée d'emphase ou de versets lénifiants, baroque par la multiplicité des schémas musicaux et éternellement tragique par la nature cruelle du récit. «Faith Is Something Bigger» date des sessions de *The Who Sell Out*. Sa montée diatonique à trois voix efface un amusant contre-chant de guitare; «le pire solo que j'aie jamais entendu» selon Pete. «I'm The Face» est extrait du premier single du groupe, en 1964, lorsque les High Numbers préparaient leur percée dans le milieu des Mods. «Naked Eye», titre héroïque du répertoire scénique en 1971, est enfin immortalisé sur vinyle dans une version mélodique et sauvage. Le même sort est réservé à «Long Live Rock», ténébreuse face A d'un single oublié. La chanson fonctionne à la façon d'un boogie tranquille, jusqu'à la plongée fracassante du couplet «Rock is dead…», stupéfiant par la tension dramatique qu'il crée.

Totalement décousu et pourtant parfaitement cohérent, *Odds & Sods* révélera presque involontairement combien l'écriture de Pete est profondément ancrée dans la culture rock. «Pure & Easy» est l'archétype de prouesses inouïes réalisées par un groupe aux moyens assez simples. Avec un minimum de superpositions, la musique de Pete parvient à une véritable démesure orchestrale, et cela sans le moindre collage psychédélique vénéré par le Pink Floyd, sans l'armada de timbres exploités par Frank Zappa. L'essence même d'un rock brut atteint ainsi des sphères raffinées que seuls, peut-être, les Beatles ont su domestiquer. Ce principe, franchement révolutionnaire dans les années 1960, est dès lors récupéré massivement. Mais à l'inverse des Beatles, l'influence des Who sur la nouvelle génération est souterraine et n'émergera de façon flagrante qu'avec l'apparition du rock symphonique de Queen, et de manière beaucoup plus brutale avec le mouvement punk. En 1974, quelques-uns des nouveaux héros de la pop ont puisé dans la tradition lyrique de Pete. Le plus emblématique d'entre eux, Elton John, n'était qu'un apprenti lorsqu'apparut *Tommy*.

Les répercussions commerciales de cette compilation seront loin de dépasser les prétentions de ses auteurs. Mais au-delà de cet impact mineur, chance est enfin offerte aux nouveaux fans de découvrir un aspect historique fondamental du groupe. Certains d'entre eux n'ont pas la moindre idée de ce que pouvaient

représenter les Who en 1967, d'autres n'ont jamais entendu parler de *Tommy*. Grâce à John Entwistle, non seulement *Odds & Sods* sauve la mise discographique des Who pour l'année 1974, mais il offre aux néophytes une passerelle vers leur glorieux passé. Un petit miracle. RD: «Je ne sais pas s'il y a quelque chose qui intéresse John dans la vie. Chaque fois qu'on lui demande son avis en studio, il répond par un "Humpf". Quelle prise est la meilleure John? "Humpf." La seule fois où il s'est réveillé, c'était pour *Odds & Sods*. C'est lui qui a conçu et mixé l'album. Je ne sais pas ce qui lui a pris. Depuis, il s'est replongé dans son mutisme.[462] » John aurait bien aimé concevoir une seconde édition d'archives compilées, mais l'urgence n'est pas là. *Odds & Sods* va pourtant atteindre la 10e place dans les *charts* anglais et la 15e aux États-Unis.

Do You Think It's Alright?

Lorsque *Odds & Sods* arrive sur le marché, en octobre 1974, Ken Russell est sur le point d'achever le tournage de son neuvième long métrage, *Tommy*. Mais les Who n'auront été aucunement les maîtres de cette aventure.

Ken Russell, qui avait contacté Pete Townshend dès 1971, s'est finalement vu confier le projet d'adaptation de l'opéra rock par Kit Lambert. Ken Russell: «À l'origine, c'était une commande dont je voulais me débarrasser. À cette époque, je souhaitais tourner en Italie une version musicale de *Gargantua*. C'est pour cette raison que j'avais contacté Townshend. Mais ça ne s'est pas fait. J'ai alors repris la commande. Le script était complètement abracadabrant et comportait de graves lacunes.[463] » Le cinéaste, qui n'en est pas moins enthousiasmé par le travail des Who, s'attelle à cette difficile adaptation. Kit est persuadé d'avoir eu là une riche idée. Pete reste très sceptique. Mais après de multiples déboires financiers et avec l'aide de Robert Stigwood, le contrat de cession des droits est bel et bien validé pour une production Columbia Pictures. Désavoué, Pete prendra l'affaire avec un minimum de bonne humeur. Il aurait préféré tourner *Lifehouse*: «Nous allons faire un film avec *Tommy*. La boucle sera bouclée. Le rock est mort, vive le rock! Une autre tasse de thé?[464] »

Il faudra un certain temps avant que Pete ne tempère un peu sa méfiance à l'encontre de Russell, pourtant sûr de son fait après la finalisation d'un sixième script: «Tout cinéaste cherche à toucher le plus de monde possible, à démontrer que son art est universel, compréhensible par tous. Je voulais tourner *Tommy* parce que le rock traduit une certaine révolte des jeunes, se révèle un parfait miroir de notre société… Mais par-dessus tout, parce que j'ai été emballé par la musique de Pete Townshend, un compositeur de grand talent. […] Le début de "Pinball Wizard" me fait inévitablement penser à l'envolée lyrique du *Carmina Burana* de Carl Orff. Par sa culture musicale et son intuition, Townshend a su donner une coloration originale aux Who. Regardez ce qu'il fait avec un synthétiseur, ou dans "We're Not Gonna Take It"; un grand moment de musique émotionnelle, qu'il s'agisse de rock ou d'autre chose.[465] »

C'est finalement le caractère iconoclaste et très controversé par le milieu

cinéphile britannique qui va intriguer Pete au point de se laisser amadouer. Ancien marin, ancien danseur contemporain, passé photographe puis comédien, Ken Russell devient réalisateur par simple esprit de curiosité. Son premier film, *French Dressing*, en 1963, est une pochade érotique dédiée à Brigitte Bardot. Son esprit délirant va très vite concorder avec la contestation marginale des années hippies. En 1969, il crée une vie de Strauss extrêmement tumultueuse, bornée et quasi fasciste. En 1972, *Savage Messiah* intègre la philosophie ambiante, provocante et destructrice. Son image de biographe cultivé (Strauss, Mahler, Tchaïkovski) se confond avec un goût pour la démesure, la mise en scène outrageuse.

Pete est chargé de réécrire et d'adapter certaines séquences, puisque Russell a décidé de faire une comédie musicale volontairement outrancière et décadente. Oliver Reed a été choisi pour le rôle du beau-père. Il est le partenaire fétiche du réalisateur, et l'une des figures incontournables des séries B anglaises. Ann Margret joue madame Walker, la mère de Tommy. Quant à Tommy, il est interprété par Roger Daltrey. Ken Russell, d'abord séduit par l'attitude du chanteur sur scène et par la pochette de son disque solo (Nda. Un portrait luminescent de Roger, aux allures de prophète), est finalement enthousiasmé par les bouts d'essai, au point d'offrir au débutant le rôle principal de *Tommy*… et également celui de son prochain film consacré à Franz Liszt. Le tournage débute en avril 1974, avec dans les rôles secondaires Tina Turner, Eric Clapton et Elton John!

Tout au long de l'été, une pléiade de stars sera donc convoquée par intermittence dans le village de Southsea, près de Porstmouth, où se déroule la quasi totalité du tournage. Ken Russell: «Ils ont tous pigé et sont restés sages comme des images, ce qui m'a profondément surpris. Tina Turner a su rapidement s'adapter aux exigences, aux conditions de tournage, alors qu'au moment de la signature, elle redoutait précisément cela.[466] » Elle joue la reine de l'acide, une séquence en duo avec Roger. Eric Clapton – le prédicateur – s'offre le solo de «Eyesight To The Blind». Elton John intervient sur «Pinball Wizard», avec sa propre version et dans une scène nécessitant un public sur-excité. Le soir, les figurants sont invités à un concert gratuit des Who au Guildhall de Porstmouth, en récompense de leurs efforts. RD: «Ça a été le chaos. On utilisait des étudiants comme figurants, et ils étaient tous de vrais fans de rock. Ils étaient encore là à 7 heures du soir, après avoir tourné une journée entière depuis 7 heures du matin. On leur passait des extraits de la chanson, mais jamais entièrement. La pire chose à faire à des rockers! En fin de journée, on leur a joué le morceau en entier et ça a été l'émeute. Ils sont vraiment devenus fous![467] » Keith Moon est bien entendu promu au rôle de l'oncle Ernie, un répugnant pervers qu'il interprète avec frénésie dès les premières séances photo. Puis il sympathise immédiatement avec Oliver Reed, tous les deux se promettant d'échanger des cours d'art dramatique contre des cours de batterie. Jack Nicholson vient faire une apparition en tant que psychiatre. Les relations et la persuasion de Ken Russell semblent inépuisables. Mais le plus délicat consiste à diriger Roger, qui doit assumer son personnage sur une longue durée. Et là encore, finalement, pas de grosses difficultés. RD: «Le tournage a été un rêve! Parfois aussi un cauchemar, mais majoritairement un rêve. Je n'avais aucun doute quant au talent de Ken Russell. Aujourd'hui, c'est un vrai génie. On ne peut pas ignorer ses films. On peut les aimer ou les détester, mais on ne peut pas les ignorer. […] J'ai été surpris par ce

rôle d'acteur. Ce n'était pas quelque chose que j'avais l'intention de faire. Mais ce processus en tant qu'extension de la voix m'a passionné. Jouer n'a pas été si difficile. C'est venu spontanément.[468] »

Pete apparaît parfois pour coordonner certaines nouvelles scènes de son cru. Ainsi n'hésite-t-il pas à offrir à la pauvre Ann Margret un bain de haricots en sauce, souvenir lointain de *The Who Sell Out,* à une époque où les Who contestaient l'abêtissement du grand commerce. Pour les besoins du film, il réalise même de nouveaux morceaux comme «Mother And Son» ou «Champagne», illustrant l'oisiveté décadente dont jouissent les parents de Tommy. Il a repris toute l'orchestration, bouleversé certaines séquences, imposé un rythme bien plus dur et funky, obligeant les musiciens à rejouer la presque totalité des titres. Roger refait ainsi ses parties de chant, tandis que Keith Moon – sous contrat avec la BBC pour animer ses propres sketches radiophoniques, «Life With The Moons» – a dû parfois se laisser remplacer par le batteur des Faces, Kenney Jones. Chris Stainton, Nicky Hopkins et Ron Wood assurent de multiples arrangements. En solitaire, Pete a ajouté de nombreux effets de synthétiseurs et mixé l'ensemble sous l'effet d'une effervescence dont il n'a pourtant pas le plein contrôle.

Courant 1974, Pete est entré en dépression. Ses coups de gueule et ses désillusions se sont multipliés. Parmi les raisons de cet effondrement: le mauvais accueil fait à son concert solo à la Roundhouse, son propre cirque en tape-à-l'œil au Madison Square Garden… Chacun de ses actes suffit à l'indigner, alors que sa rage caractérielle s'abat sciemment sur son entourage en espérant une opposition. À la fin des shows au Madison, Pete a décrété qu'il ne remonterait plus sur scène d'ici au moins un an. Bien sûr, l'énormité de la déclaration entraîne une querelle. Une longue bouderie finalement destinée à mieux se réconcilier. Les interviews de plus en plus aigries du leader l'enlisent dans une logique de dénégation absurde, et ses musiciens, lassés, finissent par lui accorder l'année sabbatique qu'il ne souhaitait probablement même pas. RD: «Nous lisions dans la presse des déclarations de Pete se plaignant que l'activité incessante des Who rongeait sa vie, son mariage. Keith et moi, nous avions l'impression qu'on ne jouait jamais! Ma carrière solo, c'était juste pour boucher les trous entre deux concerts des Who. Le groupe était trop inactif.[469] » Pete n'écrit plus. Il bâcle les arrangements pour le film et attend une sanction qu'il est lui-même incapable de s'infliger. Mais les autres le fuient tel un pestiféré. Les rumeurs de dissolution se ravivent.

Puisqu'il en a le temps, John a créé son propre groupe, Ox, composé de Robert Johnson à la guitare, de Mike Deacon aux claviers et de Graham Deskin à la batterie. Leur tournée anglaise, en décembre, s'avère franchement chaotique: trois cents entrées pour leur première date dans un City Hall de Newcastle contenant plus de deux mille places. Le périple va durer jusqu'à la fin du mois de janvier 1975, avec un sort variable. Mais dès le mois de février, John enchaîne avec une autre tournée, cette fois aux États-Unis. Une virée bien mieux accueillie. Son répertoire comprend notamment «Boris The Spider», «Heaven And Hell», «Whiskey Man», «Cell Number 7 » et «My Wife».

Keith se montre encore plus actif. Il concocte son tout premier disque puis tourne *Stardust*, la suite des aventures du groupe minable de *That'll Be The Day,* avec lesquelles Moon a obtenu un sérieux succès. Ses rôles saugrenus attirent jusqu'à des réalisateurs du calibre de Sam Peckinpah. Keith semble alors à l'apogée de sa carrière comique. Ses passages à la radio, grâce à «Life With The

Moons», rappellent quelques délirantes émissions du Flying Circus de Cleese et Chapman. Bien sûr, il traîne avec lui autant sa jovialité communicative que son alcoolisme méthodique; une réelle épreuve pour les techniciens et le producteur de l'émission. John Walters: «Produire Keith Moon, c'est un peu comme produire Dracula. Il faut les prendre tous les deux avant le coucher du soleil. On ne travaille pas avec Moon la nuit. Plus la journée s'avance, et plus il s'éloigne de la réalité. Quand le soleil se couche, il est l'heure de faire le fou, et il a déjà le nez dans sa troisième pinte. Il y a eu des fois, comme suite à l'anniversaire de Ronnie Wood, où nous avons carrément été obligés de le porter jusqu'au studio. Et là, il a éprouvé de sérieuses difficultés pour lire son texte. Mais ce fut une époque fiévreuse. On ne peut pas attendre de quelqu'un qui a été avec les Who pendant toutes ces années qu'il devienne soudain le fonctionnaire peinard que la BBC désire. À une autre époque, il aurait pu être une vedette de music-hall. Il a des sourcils à la George Robey, et s'il voulait vraiment monter un numéro, il pourrait soulever les foules. Moon a un talent d'imitation exceptionnel.[470] » Totalement imprévisible et fort peu assidu, Keith se contente de suivre son humeur, parfois irrésistible. Pourtant, fin 1974, sa vie n'est pas des plus enviables: les souvenirs de sa vie familiale auprès de Kim sont dispersés et les expertises d'huissiers durant la procédure de divorce ont révélé d'importantes dettes fiscales. Si sa pudeur n'en faisait pas un clown farfelu, sans doute s'effondrerait-il.

Roger, pourtant occupé par le tournage de *Tommy*, trouve le temps d'enregistrer un second disque solo avec l'aide de Russ Ballard, le chanteur du groupe Argent. Puis il enchaîne en assurant le rôle principal de *Lisztomania* pour Ken Russell. S'il accepte de telles opportunités, tout en pressentant les risques d'un bouleversement pour l'existence même des Who, c'est parce que Pete a enfin consenti à s'expliquer sur le mal profond qui le ronge: «Durant toutes ces années où j'ai été avec les Who, je n'ai jamais eu à me forcer. Tous ces bonds et ces guitares fracassées, j'ai fait ça des milliers de fois. C'était toujours totalement naturel. Et soudain, lors de la première nuit au Madison Square Garden, j'ai tout oublié. Je ne savais plus ce que je faisais là, cloué sur scène face à tous ces gens. Je n'avais plus d'instinct. Je voyais tous ces gamins qui me hurlaient: "Saute, Pete! Saute!" Et j'ai paniqué. J'étais perdu. C'était une sensation incroyable, après plus de vingt ans, plus de la moitié de ma vie, celle d'être soudain vierge. J'ai été terrifié durant les trois autres shows.[471] » Personne n'a rien remarqué. RD: «J'ai poursuivi dans la voie du cinéma, mais j'aurais dû empêcher Pete de prendre cette année sabbatique. Et lui, il aurait dû m'interdire de faire ce film. On se serait haïs un peu plus, mais les Who auraient continué de progresser.[472] »

Afin de ne rien avoir à regretter, Roger va tourner son second film avant de réintégrer docilement l'ombre de Pete. Idem pour John et Keith. Tous sont soucieux de se remettre au travail, tant le spleen de leur leader fait craindre une rupture, ne serait-ce que mentale. Un nouveau répertoire commence à émerger en février 1975. De grandes résolutions sont prises concernant le respect des libertés de chacun, tout comme au sujet du mythe des Who. Un planning est établi mentionnant tout autant les projets individuels que les objectifs communs. RD: «Nous devons voir plus grand que jusqu'à présent. Il faut vraiment qu'on travaille les tournées et qu'on sorte plus d'un album par an. Sinon, ce n'est plus les Who, c'est une plaisanterie.[473] » En renonçant à sa propre dictature, Pete a révélé les faiblesses du groupe dans son ensemble. Personne d'autre n'est capable d'assumer le poids d'une entreprise aussi sacralisée, cible indirecte des nouveaux

pionniers. Plus prudents et disciplinés, les Rolling Stones et Led Zeppelin se sont bien vite remis à la scène. Que tout ce ramdam survienne peu après la sortie de l'incandescent *Irish Tour 74* de Rory Gallagher n'est pas un hasard: un album culte, une fresque scénique que l'on n'avait pas connu depuis *Band Of Gypsys* de Jimi Hendrix et un certain *Live At Leeds*.

En dépit des rumeurs alarmistes concernant les Who, le succès d'un disque fond de tiroir comme *Odds & Sods* prouve l'intérêt constant du public. La recrudescence des albums pirates le démontre également: plus de deux cent cinquante concerts piratés circulent sous le manteau. Mais les Who attendent avec impatience les répercussions du film *Tommy*. Roger est persuadé du coup d'éclat, tandis que Pete flaire le piège d'un mirage difforme. PT: «Avec ce film, on se figurait qu'on allait faire entrer le rock'n'roll à Hollywood, ce que n'avaient pu faire ni les Beatles, ni les Stones. Et *Tommy* n'a été que l'exception confirmant la règle.[474] »

Le film sort au mois de mars 1975. Le montage s'est effectué sans le moindre avis des musiciens, Ken Russell ayant usé de son expérience pour évincer les gêneurs potentiels. Une réussite. Le soir de la première, Pete Townshend est horrifié au point de piquer une crise de rage. Certaines libertés prises par Russell le scandalisent, tout comme la disparition de nombreuses séquences. Bien sûr, les rushes n'ont pas tous été utilisés. Et ces sacrifices, pratiqués d'autorité par le réalisateur, concernent malheureusement les scènes où figure Pete. Ce dernier désavoue l'œuvre dans les colonnes du *Melody Maker,* tandis que Ken Russell minimise l'incident: «Vous savez, Pete est un type vraiment lunatique, très inventif. À l'issue de la première du film, il a révélé au *Melody Maker* des choses qu'il a soit inventées, soit mal comprises. Même Roger Daltrey n'a pas compris cette attitude. Il trouvait que j'avais ajouté, de mon propre chef, les séquences de l'avion du père de Tommy qui s'écrase, et d'Ann Margret qui s'évanouit dans l'usine d'armements. Dans l'ensemble, je crois qu'il est satisfait. Sauf, peut-être, pour la scène de l'église dans laquelle Clapton chante "Eyesight To The Blind". Il voulait apparaître avec lui, mais au tournage, on l'a estompé dans le décor. C'était mieux, je pense.[475] » La collaboration et la camaraderie entre Pete et Ken prennent fin suite à la sortie en salle. Mais la *publicité* offerte par Pete dans la presse ne va pas peser sur l'accueil du public. *Tommy* est l'attraction du début d'année. La foule se presse pour le voir, aux quatre coins du globe. Si les critiques ne sont pas toujours laudatives, rien ne freine la frénésie des spectateurs se bousculant aux guichets des cinémas. Lorsque l'énorme succès populaire est confirmé, transformant l'œuvre en film culte dès son année de sortie en salle, les critiques en sont encore à s'opposer sur la valeur de cette nouvelle sorte de comédie musicale dans l'histoire du rock moderne. Les avis sont extrêmes. En France, le magazine *Rock & Folk* parle du génie extravagant de Russell, tandis que son concurrent, *Best,* dénonce la cupidité de l'entreprise: «Amené par la situation actuelle du cinéma à faire un film bâtard, satisfaisant à la fois le public rock et le business traditionnel, Russell a fait un film mi-figue, mi-raisin, et ce bâtardisme s'est répandu sur la musique. Ce n'est certes pas la peine de hurler à la trahison, seuls les Who auraient le droit de le faire, mais le doux chant du tiroir-caisse doit les en avoir dissuadés.[476] »

Au sein du groupe, les divergences d'opinion sont inextricables. Keith est plutôt séduit. Pete se sent trahi. John est très mitigé, y compris au sujet du sens

que l'on a donné à ses propres compositions: «Ce n'est qu'au moment où Ken Russell a fait sa propre version que j'ai compris de quoi parlait vraiment "Fiddle About". Mais il était dans l'erreur.[477] » Seul Roger se montre totalement enthousiaste: «C'est un futur classique, il n'y a aucun doute là-dessus.[478] » Hollywood fait un accueil somptueux au film. Ann Margret est nominée aux Oscars. Roger fait la une d'innombrables magazines. La promotion est fastueuse.

En rendant le livret accessible, Ken Russell a effacé toutes les zones d'ombre que Pete n'avait pas cherché à résoudre. En flattant ainsi le spectateur, qui comprendra enfin très précisément de quoi il retourne, Russell ajoute tous les clichés pop à la mode pour évoquer les dénonciations contenues dans l'œuvre originelle. Son outrance n'est plus subversive, elle sombre dans un psychédélisme décadent, très prisé à l'époque – de David Bowie à Brian de Palma et son *Phantom of Paradise* sorti l'année précédente. Ainsi apparaît le chef-d'œuvre de Pete: un patchwork stéréotypé et démagogique. Les puristes auraient préféré un alliage un peu plus digne: la foi d'*Easy Rider*, la poésie de *Blow Up*, l'insolence de *Clockwork Orange (Orange mécanique)*, l'ampleur de *West Side Story*.

Les premières scènes de *Tommy* sont dévolues au couple Walker. Ils s'aiment, se baignent nus dans les torrents et pique-niquent sur la cime des montagnes. Monsieur Walker est capitaine dans la RAF et s'embarque à bord de son engin ailé pour défendre la patrie. Madame Walker a très peur des bombardements et craint le pire pour son mari. Elle a bien raison: l'avion du héros s'écrase au moment même où son portrait se brise dans la chambre à coucher. Malheureusement, aucun second degré n'est apparent dans ce ramassis de saynètes pour téléfilm à petit budget. Pire, Russell fait apparaître des notions patriotiques de noblesse et de courage totalement superflues. Tommy enfant est ainsi marqué par cet amoncellement de croix symbolisant à la fois le martyr et la mort de son père. Lorsque l'oncle Bernie vient s'immiscer dans sa vie en devenant l'amant de sa mère, le petit Tommy a la révélation d'un homme mauvais, puisqu'il aime tirer à la carabine sur des avions de fête foraine. L'enfant, au préalable, a cependant été témoin du meurtre accidentel de son père, revenu tard le soir exposer à sa femme une belle balafre avant de recevoir la lampe de chevet sur l'autre joue. Il faut attendre «Welcome» et «1921 » – rebaptisé «1951 » – pour que le cours du récit s'accorde enfin avec la trame musicale. Le jeu d'Oliver Reed et d'Ann Margret, parfois excellent, prend une véritable dimension et efface à la fois la lourdeur orchestrale et le manque de relief de la mise en scène. Roger Daltrey apparaît lors de «Eyesight To The Blind». Clapton, le prédicateur, assène un solo nerveux, tandis que John et Pete paradent derrière lui. Le délirant et dangereux Arthur Brown distribue les sacrements à une foule d'aveugles et d'handicapés venus célébrer la déesse: Marilyn Monroe, statue géante, toutes jupes relevées. Les effets sont appuyés, mais l'humour sarcastique de Ken Russell fonctionne.

Toute la partie initiatique de la vie du jeune homme offre des séquences drôles et même délirantes, l'écriture originelle de Pete facilitant le relief de la scénarisation. Tina Turner, en prostituée junkie, est provocatrice à souhait. Comme est irrésistible la perversité camouflée du cousin Kevin, joué par le chanteur et comédien Paul Nicholas. Celui-ci pianote gentiment en attendant que les parents de Tommy le laissent seul avec l'autiste. Alors débute une série de sévices au sadisme raffiné: une cuvette de W.-C. truffée de clous, un repassage à même le corps… Keith Moon et Paul Nicholas souffraient du même sort commun

dans *Stardust*. Ici, ils sont encore associés dans des rôles taciturnes, mais Keith l'emporte allègrement. Il donne à l'oncle Ernie une démesure géniale; salivant, gémissant à l'avance des abus qu'il prépare en triant frénétiquement ses ustensiles: pince à couper le fer, poire à lavement, porte-jarretelles… Il se jette sur le jeune homme et effectue sa besogne, avant de se muer en oncle bienveillant lorsque le beau-père de Tommy revient à l'improviste, pris par le remords. Après la révélation du flipper, dans «Sparks», Tommy devient un champion. La scène de son match avec Elton John est un moment d'anthologie. Pete, Keith et John incarnent enfin les Who, habillés en billets de 1 $ et se livrant à leurs mimiques habituelles. Keith défonce sa batterie à coups de pied, tandis que Pete vient se trémousser aux pieds de Roger, concentré sur sa machine et multipliant les points. Elton John, juché sur des *boots* géantes, s'énerve et vocifère de ne pouvoir rivaliser avec le champion aveugle.

Le pari de Ken Russell – concilier l'imagerie farfelue de la pop des seventies avec le cinéma – atteint là sa perfection. La scène est mythique. Mais elle doit beaucoup à Elton John, comédien et interprète brillant. Sa propre version de «Pinball Wizard» est intégrée à la bande sonore. Elle est enregistrée par ses propres musiciens, et sa sortie en single en fera un autre de ses innombrables n°1 dans les hit-parades mondiaux. Avec ses lunettes d'écaille et ses fringues de bal costumé, Elton John, en 1975, est le nouveau messie du rock, un artiste reconnu aussi populaire que les Beatles. Il produit deux disques par an, réalise cinq à six tubes dans la foulée et tourne frénétiquement d'une saison à l'autre. Il détient le record d'entrées du Madison Square Garden, avec sept concerts consécutifs à guichets fermés. Il compte aussi beaucoup d'ennemis, comme il se doit. Ses fans seront persuadés qu'il a lui-même composé «Pinball Wizard». À l'écran même, les Who se font voler la vedette.

Le flamboiement de cette version de «Pinball Wizard» met en lumière l'essoufflement de Pete, dont les arrangements orchestraux, pour le film, sont dénués de toute vitalité. La beauté intense de l'ouverture, notamment, a été entièrement gommée au profit d'un pâteux brouet de synthétiseurs. Les effets les plus ampoulés se succèdent avec tristesse. Avec «Champagne», la lourdeur du scénario reprend le dessus. Ann Margret se roule dans la fange d'un bain de haricots et n'offre plus qu'une hystérie stérile. Jack Nicholson, en psychiatre glamour, est excellent, mais la scène suivante, «Smash The Mirror», est caricaturale, comme l'est également «I'm Free», chargée de cette symbolique éventée des valeurs hippies. «Mother And Son» est une très belle séquence durant laquelle Roger et Ann Margret semblent complices, mais «Sally Simpson» vient briser ce rythme. Le pire survient avec «I'm a Sensation». Tommy survole la contrée en deltaplane et attendrit la population par la douceur de ses propos. Il interrompt ainsi une bagarre entre Hell's Angels dans l'une des pires séquences du film. Enfin, la création du «Tommy's Holiday Camp», orchestrée par son beau-père dans le but d'extorquer leurs économies aux disciples, sert de tremplin au grand message final: l'exploitation commerciale du sentiment fraternel. Le parallèle fantastiquement cynique de Pete avec l'idéologie hippie disparaît comme une prouesse un peu trop difficile à relever pour le réalisateur. Les disciples se rebellent. Tommy, abusé par ses parents, les retrouve battus à mort. Il leur pardonne et s'enfuit à travers la campagne. Miraculeusement, la magie originelle surgit enfin. Tommy traverse des fleuves, gravit des montagnes, puis,

atteignant la cime de l'une d'elles, s'arrête pour observer le lever du soleil, dans une posture identique à celle de son père; l'image inaugurale du film.

La fin habile sèmera la perplexité chez les critiques. Impossible d'attaquer de bout en bout un film qui recèle des moments si forts. Mais difficile de ne pas constater le caractère très inégal d'une œuvre prétentieuse.

L'histoire ne retiendra de *Tommy* que deux scènes, celle de «Pinball Wizard» et celle d'Ann Margret se vautrant dans son bain poisseux. C'est trop peu pour signifier l'emblématique indécence parodique du rock des années 1970. Une autre comédie musicale se chargera de ce fardeau: *The Rocky Horror Picture Show*. Les musiciens, comme les comédiens, sont de parfaits inconnus. Le budget de réalisation est dix fois inférieur à ce qu'à coûté *Tommy*. Et cette savoureuse parodie balaiera tel un fétu de paille le triomphe mégalomaniaque de Ken Russell.

Who by Numbers

Une nouvelle fois, le travail de John est éclipsé par les réalisations des Who. Son album *Mad Dog*, distribué en mars 1975, sort en même temps que le film et la bande originale. Autant dire que personne ne le remarque dans ce qui sera baptisé «l'année *Tommy*». En dehors de l'intérêt public pour ce film, les répercussions sur le milieu professionnel sont également conséquentes. Led Zeppelin, afin de ne pas demeurer en reste, tourne à la va-vite *The Song Remains The Same*, un fade documentaire sur leur univers visuel, mais témoignage autoritaire de leurs prestations scéniques.

Tommy, le film, n'a en fait d'intérêt majeur que dans la mesure où il dissimule l'essoufflement du groupe et la dépression de Pete. Les tensions sont énormes entre le leader et le chanteur. La relation avec les alliés de la première heure, Chris Stamp et Kit Lambert, est devenue conflictuelle depuis l'affaire des royalties révélées par Roger. Les recours en justice de Kit Lambert afin d'éviter son exclusion n'ont fait que ternir encore un peu plus son image. Finalement, Pete a dû accepter la séparation au profit du seul producteur Bill Curbishley. Celui-ci se charge d'abord de faire respecter le vœu de respect mutuel des musiciens, avant de leur proposer différents plannings de tournées censés leur permettre de survivre durant ces heures sombres. Les trois derniers mois de l'année seront donc bloqués: dévolus à l'Europe et aux États-Unis.

Un autre malaise vient pourrir l'empire des Who. Keith Moon a triché avec le fisc durant une dizaine d'années et ses arriérés d'impôts sont bien trop monstrueux pour qu'il puisse y faire face. John, Pete et Roger ont d'abord envisagé de donner une série de concerts pour l'aider à rembourser, mais la dette est décidément colossale. Afin d'éviter l'emprisonnement qui se profilait fin 1974, Keith a dû s'éloigner et quitter l'Angleterre à toute vitesse. Son choix s'est porté pour la Californie et Los Angeles. Quelques-uns de ses amis vivent là-bas, travaillent près d'Hollywood et ont une piscine au beau milieu de leur jardin.

Keith déboule ainsi à Beverly Hills sans le moindre vêtement de rechange. Sa nouvelle vie va progressivement s'organiser auprès de ces amis exilés, en une suite ininterrompue de fêtes et d'extravagances.

La maintenance d'un groupe dont le batteur vit sur un autre continent n'est pas spécialement simple. Mais Keith Moon rassure immédiatement tout le monde, jurant qu'il ne loupera pas la moindre répétition. KM: «Je suis le genre de mec capable de me taper treize heures d'avion pour simplement venir à Londres et préparer une blague à un pote pendant qu'il n'est pas chez lui, puis de reprendre l'avion pour Los Angeles et me marrer les treize heures de retour en pensant à sa tronche quand il découvrira que j'ai électrifié la lunette de ses chiottes.[479] » Après tout, Keith n'est-il pas manifestement en constant décalage horaire? Personne dans le groupe ne va l'accuser d'avoir eu à se sauver. RD: «L'État anglais nous prend 83 % de ce que nous gagnons. C'est pour ça que tous les groupes du pays se sont tirés. En France ou aux États-Unis, le plafond est de 60 %. Cela fait quand même une différence. Nous, nous sommes restés en Angleterre parce que nous ne pourrions pas vivre ailleurs, mais nous finançons volontiers des entreprises comme la recherche holographique, car c'est autant de moins à filer au fisc. Je préfère savoir que mon argent est utilisé pour ce genre de chose que pour financer la recherche atomique.[480] »

Début avril, les Who sont convoqués en studio afin de commencer les sessions d'un nouvel album. Pete a apporté huit morceaux, mais il est parfaitement conscient de son manque d'inspiration depuis *Quadrophenia*. Ses difficultés à écrire, depuis cette période, ont même des répercussions sur sa vie de couple, au point que Karen demande de l'aide aux autres musiciens. Pete devient agressif et se saoule avec une régularité et un raffinement masochistes. Il a également pris quelques habitudes intimes avec l'héroïne. Keith déboule à l'aéroport sans avoir pratiqué la batterie depuis des semaines; il n'a d'ailleurs toujours pas d'instrument chez lui. Roger, comédien depuis des mois, se prépare à la promotion d'un *Lisztomania* un peu trop scandaleux pour son image. Seul John apporte une chanson, se chargeant surtout de secouer ce groupe flapi. Les sessions ne débutent que par une jam. Les Who, qui n'ont plus joué ensemble depuis longtemps, doivent réapprendre à se connaître. L'événement se déroule dans la honte et le secret le plus total, à l'intérieur du studio mobile de Ronnie Lane, à Shepperton. Fin mai, une fois les titres enregistrés, chacun repart vers ses préoccupations personnelles.

En mai, Keith Moon fait épisodiquement la promotion de son disque solo, *Two Sides of The Moon*, dont les critiques ne sont pas fameuses. Si la pochette est fidèle au personnage – aristocratique à l'arrière d'une Rolls au recto, puis de dos dévoilant ses fesses potelées au verso –, les chansons se succèdent sans la moindre facétie. La plupart sont des ballades empruntées à d'autres, comme «In My Life» des Beatles et un «Kids Are Alright» à peine dévoyé. Keith est victime de sa stature de clown. Personne ne s'attend ou ne souhaite même voir en lui un crooner et un sentimental. L'album sera un flop malgré la présence de nombreux invités comme Joe Walsh, Jay Ferguson, John Sebastian, Ringo Starr, Mark Volman et Howard Kaylan – les deux ex-narrateurs de Frank Zappa –, et surtout malgré la réalisation d'un clip extraordinairement farfelu: Keith joue d'une batterie aquarium, des poissons d'or scintillant à travers des toms transparents et

remplis d'eau.

En juin, Roger a plus de réussite avec le LP *Ride a Rock Horse,* son deuxième album solo, produit et totalement supervisé par Russ Ballard. Roger n'a écrit aucun des thèmes, mais «Get Your Love» de Ballard entre dans les *charts* et fait office de tube de l'été dans plusieurs pays. Le marketing est centré sur le magnétisme incontestable dont est pourvu le chanteur depuis ses aventures cinématographiques; il apparaît en centaure sur la pochette, le torse musclé par des années de pratique sportive. La musique, elle, n'a pas les tripes à la hauteur. La carrière solo de Daltrey, si elle lui donne de l'importance au sein des Who, reste trop chaotique et dénuée d'identité spécifique pour avoir le moindre impact. D'autres ont su effacer leur appartenance pour reprendre une voie toute personnelle, comme Lou Reed, dont le travail est alors bien plus célébré que celui du Velvet Underground d'autrefois: des morceaux comme «Walk On The Wild Side» et «Vicious» sont les nouveaux hymnes, tandis que le disque *Berlin* préfigure la mouvance punk. Roger n'atteindra jamais une telle envergure. Son troisième album, bande originale du très décevant *Lisztomania* de Ken Russell – une suite de délires amoureux par un réalisateur incapable d'atteindre la démesure fellinienne –, sera un échec malgré le travail de Rick Wakeman. Mais Roger a-t-il la moindre prétention? RD: «Je suis avant tout le chanteur des Who. Je suis prêt à arrêter n'importe quelle activité annexe pour rejoindre les Who. Seulement voilà, les Who ne travaillent plus guère ensemble. Townshend, intellectuel tourmenté, n'arrive ni à assumer son âge, ni sa position de leader d'un groupe de rock. Il se trouve ridicule. […] De ce fait, il contraint le groupe à l'inactivité, et les concerts se font rares.[481] »

Pete et Roger se rejettent les responsabilités depuis l'affaire du *New Musical Express*. Pete a totalement craqué lors d'une longue interview: «Je suis trop vieux pour jouer du rock. Je suis trop vieux pour m'adresser aux jeunes. Roger aime à dire que même dans un fauteuil à roulettes il restera un rocker. Les membres du groupe ne réalisent pas qu'ils ne sont plus ce qu'ils étaient il y a dix ans. Ils me rendent responsable d'un tas de trucs, mais cela fait des mois que j'attends que ces messieurs aient fini d'enregistrer leurs albums solo, de tourner dans des films ou de faire l'andouille à Los Angeles, pour qu'on puisse enfin, nous, les Who, enregistrer notre album.[482] » Très sévère avec Roger, qu'il accuse de vouloir tuer le groupe et qu'il rend responsable de ses récents problèmes auditifs depuis la bagarre de Birmingham, Pete sème la panique dans son propre camp. Curbishley est furieux. Roger se montre consterné: «Jamais Pete et moi ne pourrons plus communiquer.[483] » Et Keith, à l'autre bout du monde, a vent de rumeurs si alarmantes qu'il se met carrément en quête d'un nouveau job.

Vingt ans plus tard, Bill Curbishley répondra avec sérénité et malice aux éternelles questions, heureux d'avoir survécu aux féroces batailles. «Est-ce que les Who étaient le groupe le plus difficile à gérer au monde? Oui, je crois bien que oui», affirmera-t-il sans la moindre hésitation.[484] Dans une longue lettre à Roger, Pete va s'excuser d'avoir été désobligeant, mais pour l'opinion publique, seul restera sa terrible colère révélée par le *New Musical Express*.

Suite aux tempétueuses déclarations du début d'année, Curbishley interdit à ses troupes de récidiver. L'offensive publicitaire du nouveau disque – *The Who by Numbers* – doit être exclusive et fracassante, du moins en Angleterre, afin de faire oublier les querelles que la presse locale colporte avec délectation. Le LP, distribué à partir du 1er octobre 1975, donne le coup d'envoi d'une tournée

autoproclamée événementielle. Le jeu consiste encore à faire plier les chroniqueurs sous une actualité débordante, après une année de disette. Le livret de la tournée présente une succulente rétrospective. Les textes de «Substitute» se mêlent aux vieilles coupures, le triomphe de *Tommy* côtoie le premier projet de pochette prévu pour *Who's Next*. D'anciennes photos de Pete brisant ses guitares illustrent de récents articles dans lesquels il est assuré que jamais les Who ne se sépareront. Tout semble donc aller mieux.

The Who by Numbers a été enregistré dans une ambiance de lassitude et d'irrespect, peu avant que la haine entre Roger et Pete ne se déchaîne encore. PT: «Je sentais que les Who ne faisaient pas face à la réalité, que nous ne faisions pas face au fait que nous nous trouvions dans une ornière et que nous ne faisions pas grand-chose pour en sortir, sur scène principalement. Tout le monde nous disait combien nous étions merveilleux. Nous étions fêtés partout. Nous remplissions les salles de Londres, de Paris, de New York. Nous chevauchions la vague. Mais chaque concert était le même que le précédent. Moi qui suis quelqu'un de créatif, j'étais de plus en plus frustré. Je ne pense pas que les autres membres du groupe l'aient ressenti de la même façon. Eux sont tout à fait satisfaits de rendre le public heureux. […] Je croyais que des formations comme les Who empêchaient des changements dans le monde musical, empêchaient l'éclosion de nouveaux groupes. J'avais l'impression que nous étions devenus si grands avec nos lasers, nos camions, nos studios de cinéma et le reste que les jeunes artistes, impressionnés et intimidés par un tel déploiement de force, n'oseraient même pas débuter. Bref, cela n'allait pas fort dans ma tête, et l'album en a pris un sérieux coup.[485] »

Au premier abord, le disque fait pâle figure comparé à ses prédécesseurs: pas de concept orchestral, peu d'envolées lyriques, des paroles désabusées, parfois totalement nihilistes. L'opération aurait pu ressembler à une fin de parcours, à un acte destructeur de Pete, mais la teneur globale est si désespérée que l'on s'attache à trouver le sens d'un tel massacre organisé. Par une suite de hasards, les chansons s'accordent sur cette thématique d'une descente aux enfers. Les mélodies et les arrangements leur collent à la peau comme les pauvres apparats de ceux qui ne veulent même plus chercher à séduire. L'abîme est aux pieds des musiciens, fatigués de leurs propres outrances, lucides au point de ne même plus chercher la nostalgie. John Entwistle apporte un «Success Story» fourbu et blasé, le portrait d'un père de famille se reposant entre deux gigs, attendant que son linge sèche. Pete s'assomme à coup de Brandy dans «However Much I Booze» et se rend malade de voir sa propre image à la télé: «Je suis un imposteur, un clown de papier…[486] » Dans «Slip Kid», il se met en scène en tant que baroudeur obsolète. Il joue les épaves dans «How Many Friends»: «Je me sens si bien désormais. Il y a un mec généreux qui m'a dit comment il avait changé son passé. Il m'a payé un coup. C'était peut-être juste après s'être payé mon cul?[487] » Dans «Dreaming From The Waist», le ton vire au delirium tremens, puis aux limbes comateuses; un rêve de suicidaire, «du sable dans la bouche».

«L'histoire entière n'est qu'un tourment de l'âme, enraciné au creux de la main ou sur le visage», raconte Pete dans «In a Hand or a Face». La suite narre le parcours d'un clochard pleurant de poubelle en poubelle et que personne n'aidera. On ne sait si Pete est malade de constater l'impassibilité du monde ou simplement la sienne, et bien entendu s'il est lui-même ce clochard! «Squeeze Box» use encore d'un sens équivoque. L'héroïne est une pute, laissant ses enfants

affamés et leur père insomniaque. Bien sûr, les enfants sont persuadés que leur mère s'en va jouer de l'accordéon. Eux seuls racontent l'histoire avec une pathétique innocence. L'acuité du compositeur n'a pas changé depuis 1965, et son discours sur la perversion adulte est splendide, cynique sans être larmoyant. Que Pete expose sa tristesse de vieillir avec une insistance impudique témoigne encore de l'urgence avec laquelle l'ultime message doit passer: «Nous avons été en colère, nous avons accusé, nous avons hurlé, nous avons exigé. Nous avons combattu l'establishment, et aujourd'hui nous sommes devenus l'establishment.[488] » En dénonçant sa propre fourberie, ses faiblesses mercantiles ou cette simple torpeur à l'idée d'avoir réussi, Pete Townshend prouve enfin combien sa vindicte impulsive d'autrefois n'était pas la poudre aux yeux d'une devise branchée: mourir avant d'être vieux. Le relief magistral de *The Who by Numbers* tient justement à son aspect impitoyablement et authentiquement terne! Mais Pete n'a sans doute pas planifié ce gouffre; seule son honnêteté le prouve.

La majesté d'autrefois n'est plus que parcimonieuse: les stalactites pianistiques du fidèle Hopkins, dans «Slip Kid», fonctionnent comme le jeu syncopé de Keith et l'overdubbing de guitare. Le riff teigneux de Pete sauve «However Much I Booze». «Squeeze Box» est par contre irréprochable, autant grâce aux parties de chœurs que celles de banjo et d'accordéon utilisés par Pete; un pastiche country très ironique sur l'*american way of life* des classes pauvres. «Dreaming From The Waist» est habile et riche harmoniquement, grâce aux deux parties de guitares, acoustique et électrique, sans compter la présence autoritaire de John. Il renvoie aisément aux tempêtes passionnées de *Quadrophenia*. Les déclamations poétiques de «Imagine a Man» en font une ballade somptueuse, une sorte de réponse – dix ans plus tard – à l'arrogant «Anyway, Anyhow, Anywhere». Le reste est musicalement anecdotique, à l'exception de «Blue Red And Grey» qui évoque la fragilité de «I'm One». Mais Pete va cette fois encore plus loin dans sa quête vibratoire et dépouillée. Hormis un contre-chant de cuivres réalisé par John et sonnant comme une fanfare de l'Armée du Salut, il est seul au ukulélé et chante avec son air effarouché et timide d'éternel débutant, aux notes toujours un peu trop hautes, au plexus bloqué par le trac. Pete a toujours été persuadé d'avoir une voix minable, mais un inexplicable élan, une nécessité jouissive, le pousse à chanter tout de même. C'est avec ce seul type d'impulsion, sans le moindre savoir-faire, la moindre technique, que le rock nourrit sa dimension populaire. Et c'est ce seul but que Pete veut atteindre: une *malfaçon* au charme et au cachet incomparables.

Malgré la teneur des confidences exprimées et l'atmosphère très particulière, *The Who by Numbers* est un disque mineur pour les fans du groupe autant que pour les Who eux-mêmes. Le premier de ce type. Un petit drame en soi que Pete finira par relativiser: «Le disque a été en quelque sorte une révélation. Parce que c'était tout ce que je pouvais faire à l'époque. Je pensais juste: “Qu'est-ce que je vais pouvoir faire? J'arrive pas à écrire.” Ça a donné un minuscule tintement contre une armure; une piste de ukulélé![489] »

Au milieu du disque, un titre apparemment anecdotique, «They Are All In Love», recèle une étonnante tirade: «Hey, les punks! Restez jeunes et restez haut… Moi, je vais ramper jusqu'à crever.[490] » La plupart des critiques et des musiciens ont alors pensé que Townshend, toujours très au fait de l'actualité musicale malgré ses aléas existentiels, faisait allusion au mouvement embryonnaire des punks anglais issus des groupuscules contestataires américains

du début des années 1970: Patti Smith, Iggy Pop, Lou Reed ou encore les New York Dolls. Il n’en est rien. *Punk* vient de l’argot américain et désigne les perdants. PT: «Le texte ne parle que des poursuites contre Kit Lambert. Ce n’est pas réellement ce que ça semble être. J’ai utilisé le mot *punk* pour désigner nos “fans” new-yorkais, qui essaient de vous immobiliser en vous tenant par les oreilles pour vous ranger dans une boîte en carton. La chanson parle de ce que devenait le groupe. Elle parle de fric, de poursuites judiciaires. Elle parle d’avocats et de comptables.[491] »

Pour la première fois, John Entwistle fait valoir ses talents de graphiste. JE: «C’est la première fois que j’ai réalisé une pochette de disque pour laquelle je n’ai jamais été payé! On cherchait des idées pour la couverture, Pete le premier. Nous avions fait celle de *Quadrophenia,* qui avait dû coûter quelque chose comme 16 000 £, le prix d’une petite maison. Ma pochette de *The Who by Numbers* a coûté 32 £.[492] » Avec un trait sec et nerveux, John offre un portrait du groupe à réaliser soi-même, selon ce jeu pour enfants consistant à compléter un dessin en reliant des points chiffrés. L’idée est unique dans l’histoire musicale, mais bien loin de la magie d’un Robert Crumb. John récidivera plus ou moins régulièrement, collaborant de façon anecdotique pour les pochettes des autres membres du groupe, puis pour les Rolling Stones, Elton John ou encore Rod Stewart. Son grand projet de bande dessinée sur les Who restera par contre sans suite.

Lorsque les Who embraient avec leur premier concert, à Stafford, ils ne sont pas encore suffisamment rodés, d’où quelques ratages. Le répertoire comprend «Substitute», «I Can’t Explain», «Squeeze Box», «Heaven & Hell», «Tattoo», «Baba O’Riley», «Behind Blue Eyes», un medley de *Tommy* constitué de «Amazing Journey», «Sparks», «Eyesight To The Blind» dans l’arrangement funky issu du film, «Fiddle About», «Acid Queen», «Pinball Wizard», «I’m Free», «Tommy’s Holiday Camp», «We’re Not Gonna Take It» et «See Me Feel Me». S’ensuit un florilège de *Quadrophenia,* avec «Drowned», «Bell Boy» et «The Punk And The Goodfather», puis le final «My Generation», «Won’t Get Fooled Again» et parfois «Join Together». Roger chante désormais «Acid Queen». Steve Gibbons fait les premières parties, sans demeurer un réel danger pour les vedettes. Le deuxième soir, toujours à Stafford, le groupe prend de l’assurance. Pete cherche sincèrement à faire plaisir au public. Quelques-uns veulent «Summertime Blues» et «Magic Bus»: les deux seront joués à leur attention. Manchester reçoit le groupe pour deux autres concerts. Lors du premier, Keith Moon joue un solo sur «My Generation», davantage dû au mutisme de Pete qu’à sa propre volonté. Le lendemain, dans la salle, des types réclament «Bell Boy». Mais Pete rétorque sèchement: «Ça me fait gerber toute cette merde à propos de “Bell Boy”.[493] » À Glasgow, il bouleverse le répertoire, ajoutant «Naked Eye» et un «However Much I Booze» destiné à faire comprendre au public que le groupe n’est pas un juke-box docile. À Leicester, «Dreaming From The Waist» vient étoffer le set, puis c’est le tour de «Boris The Spider» et de vieux hits de Chuck Berry – «Maybelline» et «Johnny B Goode» – lors des trois derniers concerts anglais, au stade de Wembley.

Les Who ont dû faire leur tournée nationale en jet privé, aucune compagnie aérienne n’acceptant dorénavant monsieur Keith Moon: officiellement pour ses antécédents outrageux. Cette excellente publicité survient à bon escient; les

retombées médiatiques de *The Who by Numbers* sont autant tributaires des frasques et des concerts du groupe que de la motivation du public à découvrir leur nouvel horizon esthétique. Et l'album marche bien. Il va atteindre la 7e place des *charts* anglais et la 8e aux États-Unis. Les critiques sont majoritairement bonnes, bien qu'un peu suspectes. Plus tard, de véritables opinions seront moins nuancées que la politesse de rigueur: «Les Who ont un problème. Ils sont devenus une espèce de dinosaures du rock. Un mastodonte que ses pairs trouvent quelque peu gênant à cause de sa franchise de prolo. *Quadrophenia,* c'était l'affirmation: on peut faire un nouveau *Tommy!* Pete, en théoricien subtil, a flairé l'abîme. Brutalement, comme un homme, il a fait un album tout simple, la confession d'une star qui tente de s'y croire encore pour écrire du rock, alors qu'elle approche de la ménopause créatrice. Et qui ne commet pas l'erreur de se croire toujours jeune. Un mec finalement sympa dans sa raideur désabusée. [...] Les Who n'ont jamais prétendu être autre chose que des êtres humains.[494] » Philippe Garnier: «Townshend avait, plus qu'aucun autre rocker, à part Neil Young, ruminé sur le vieillissement, sur l'impossibilité de rester pareil. De durer. Le titre de *The Who by Numbers*, tout comme la pochette, se voulait malin. Il n'était en fait que triste, d'une tristesse insondable pour qui avait aimé les débuts.[495] » Lorsqu'il est au plus mal, Pete soigne son moral à coups de seringue. Héroïne.

En 1975, dans une atmosphère condescendante, l'animosité entre Pete et Roger est devenue taboue. Mais dans le secret, les choses s'arrangent. Si Pete a reconnu ses excès, il a encore beaucoup de mal à ne pas dissimuler ses frustrations sur scène – sa vélocité d'autrefois à la guitare n'est plus toujours au rendez-vous –, ce qui suppose des attitudes de rejet très visibles et parfois dangereuses pour la mise en place des morceaux. KM: «On a pris l'habitude de se voir trois ou quatre semaines avant de partir pour une tournée. On répète alors trois jours par semaine durant cette période. Si nous devions répéter tous les jours, on ne jouerait que des clichés et par automatisme. Nous répétons juste pour connaître la forme des morceaux, combien de barres de mesures pour les solos, apprendre les couplets. Mais on doit rester malléables. De toute façon, ça change dès le deuxième gig.[496] »

Le 27 octobre, débute une seconde tournée, à Rotterdam, à Vienne, puis en Allemagne. En novembre cette fois, commence une importante série de concerts aux États-Unis. Comme les autres escapades américaines, cette tournée est plébiscitée et jouée régulièrement à guichets fermés dans de gigantesques stades. Après deux mois de rodage, le groupe est bien plus précis. Dès le premier spectacle, à Houston, la presse décerne ses lauriers. «Les meilleurs showmen de l'histoire du rock» selon Gerry Wood et le magazine *Billboard*. Les Who se réveillent et John est arrêté par la police locale, lors d'une fête arrosée suite au concert. Le lendemain, à Baton Rouge, le journaliste Chuck Swanson se charge des éloges. Après le show à Hampton Road, Sean Brickell prétend que «Townshend est en train de devenir le plus grand guitariste de tout le business». Dans le *Winston-Salem Journal,* Mack Hofmann affirme que les Rolling Stones et les Who sont les deux plus grands groupes de rock au monde.

Mais, progressivement, les critiques viennent ternir ce nouveau sacre. Les premières constatations sur le volume sonore délirant du groupe se muent en un leitmotiv très défavorable. Certes, les Who ont bien recours à un volume démesuré. Mais les stades n'offrent jamais l'acoustique idéale; souvent trop sourde, chargée d'une réverbération naturelle indésirable. Et malgré tout, le

groupe a durci la plupart des compositions. «Join Together» n'est bientôt plus qu'une tornade hard-rock, idem pour «Dreaming From The Waist». «My Generation» déploie des nuées de riffs cataclysmiques. Ceux de «Won't Get Fooled Again» résonnent comme une foudre, se répercutant le long des enceintes bétonnées comme des billes de flipper irradiées. L'intensité, la force phénoménale du groupe est en totale adéquation avec cette débauche sonore diabolique. Les Who hargneux et arrogants sont de retour. Et leur gouffre halluciné tétanise l'auditoire, assomme littéralement les esprits. L'anachronique présence d'un groupe de reggae en première partie, Toots & The Maytals, n'en est que plus révélatrice. Les derniers concerts américains au Civic Center de Springfield et au Spectrum de Philadelphie feront date: «Ils sont phénoménaux. Ils ont descellé le plafond! La force pure d'un rock'n'roll à son firmament. Ouais, ça a été bon. En fait, ça a été glorieux.[497] »

À Londres, les Who bouclent l'année par trois spectacles, du 21 au 23 décembre, au Odeon Hammersmith. Le show est à nouveau une suite naturelle tapageuse et ludique. Pete a repris goût à ses propres clichés. Roger et John foncent tête baissée, tandis que Keith Moon a suggéré une idée de mise en scène. Attaché par un câble relié aux machineries de changement de décor, il descend majestueusement du ciel pour rejoindre sa batterie.

---

422 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

423 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

424 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

425 Chris Charlesworth, *The Illustrated Biography*, Omnibus Press, 1982.

426 Philippe Paringaux, critique de *Who's Next, Rock & Folk,* 1971.

427 Marielle Robinson, « Pete Townshend», *Le Monde de la Musique,* n° 12, 1979.

428 Sacha Reins, «The Who», *Rock & Folk,* n° 471, 2006.

429 Chris Charlesworth, *The Illustrated Biography*, Omnibus Press, 1982.

430 Ken Sharp, «The Quiet One Speaks», *Goldmine,* n° 416, 1996.

431 Sacha Reins, «The Who», *Rock & Folk,* n° 471, 2006.

432 Matt Resnicoff, « Godhead Revisited», *Guitar Player,* septembre 1989.

433 Ken Sharp, «The Quiet One Speaks», *Goldmine,* n° 416, 1996.

434 Ken Sharp, «The Quiet One Speaks», *Goldmine,* n° 416, 1996.

435 Matt Resnicoff, « Godhead Revisited», *Guitar Player,* septembre 1989.

436 Paroles des chansons de *Quadrophenia,* Polydor, 1973.

437 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

438 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

439 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

440 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

441 Marielle Robinson, « Pete Townshend», *Le Monde de la Musique,* n° 12, 1979.

442 Joe McMichael & Jack Lyons, *The Who Concert File,* Omnibus Press, 1997.

443 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

444 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

445 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

446 *Thirty Years Of Maximum R&B Live*, Polygram Video, 1994.

447 *Thirty Years Of Maximum R&B Live*, Polygram Video, 1994.

448 Patrice Blanc-Francard, «Boogie Woogie», *Rock & Folk,* n° 85, 1974.

449 *Thirty Years Of Maximum R&B Live*, Polygram Video, 1994.

450 Joe McMichael & Jack Lyons, *The Who Concert File,* Omnibus Press, 1997.

451 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

452 *Thirty Years Of Maximum R&B Live*, Polygram Video, 1994.

453 Philippe Manœuvre, «La Secte à Moon», *Rock & Folk,* n° 110, mars 1976.

454 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

455 Joe McMichael & Jack Lyons, *The Who Concert File,* Omnibus Press, 1997.

456 Joe McMichael & Jack Lyons, *The Who Concert File,* Omnibus Press, 1997.

457 Philippe Manœuvre, «La Secte à Moon», *Rock & Folk,* n° 110, mars 1976.

458 Livret de *Odds & Sods*, Polydor, 1974.

459 Livret de *Odds & Sods*, Polydor, 1974.

460 Livret de *Odds & Sods*, Polydor, 1974.

461 Livret de *Odds & Sods*, Polydor, 1974.

462 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

463 André Cohen et Jonathan Farren, «L'Histoire de Franz», *Rock & Folk,* n° 110, 1976.

464 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

465 André Cohen et Jonathan Farren, «L'Histoire de Franz», *Rock & Folk,* n° 110, 1976.

466 André Cohen et Jonathan Farren, «L'Histoire de Franz», *Rock & Folk,* n° 110, 1976.

467 Interview avec Roger Daltrey, *American Movie Classic*, 2000.

468 Interview avec Roger Daltrey, *American Movie Classic*, 2000.

469 Matt Resnicoff, « Godhead Revisited», *Guitar Player,* septembre 1989.

470 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

471 Chris Charlesworth, *The Illustrated Biography*, Omnibus Press, 1982.

472 Thierry Gandillot, « Les Who», *Le Nouvel Observateur,* n° 1547, 1994.

473 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

474 Barbarian, «Qui? Pete Townshend», *Libération*, 1994.

475 André Cohen et Jonathan Farren, «L'Histoire de Franz», *Rock & Folk,* n° 110, 1976.

476 Hervé Picart, rubrique «Cinéma», *Best,* n° 84, 1975.

477 Richard Barnes, livret de *Tommy*, Polydor, 1969.

478 Interview avec Roger Daltrey, *American Movie Classic*, 2000.

479 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

480 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

481 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

482 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

483 Philippe Manœuvre, «La Secte à Moon», *Rock & Folk,* n° 110, mars 1976.

484 *Thirty Years Of Maximum R&B Live*, Polygram Video, 1994.

485 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

486 Paroles de *The Who By Numbers,* Polydor, 1975.

487 Paroles de *The Who By Numbers,* Polydor, 1975.

488 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

489 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

490 Paroles de *The Who By Numbers,* Polydor, 1975.

491 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

492 Ken Sharp, «The Quiet One Speaks», *Goldmine,* n° 416, 1996.

493 Joe McMichael & Jack Lyons, *The Who Concert File,* Omnibus Press, 1997.

494 Philippe Manœuvre, «La Secte à Moon», *Rock & Folk,* n° 110, mars 1976.

495 Philippe Garnier, *Les Coins coupés,* Grasset, 2001.

496 Eamonn Percival, «The Keith Moon Exclusive», *International Musician*, 1978.

497 Joe McMichael & Jack Lyons, *The Who Concert File,* Omnibus Press, 1997.

CHAPITRE 7

1976-1983

God Save The Queen

En renouant avec la scène, chacun semble retrouver de l'appétit, de la passion autant que de la compassion. Les deux leaders ont renoué sans lésiner sur les excuses. Roger n'est plus le «bellâtre saboteur», ni Pete le «pénible schizophrène». PT: «La raison pour laquelle nous n'avons jamais coulé, c'est que, de toute évidence, personne dans le groupe n'ose transgresser la tradition. Si quelqu'un parle de rupture, il doit vraiment se rincer la bouche à l'eau et au savon… C'est comme jurer dans une église. […] Il y a déjà eu tellement de montagnes que ce n'est pas une nouvelle qui va nous empêcher d'avancer. C'est pourquoi, quand il faut y aller, nous y allons, à grands coups parfois.[498] » Depuis le temps, toutes les rumeurs de dissolution et de bagarres sont devenues une sorte de folklore. Mais les vrais problèmes n'en restent pas moins légion. Quelles indications suivre? La sincérité dramatique du dernier album? Quel comportement adopter? Celui d'une retenue adulte incompatible avec le mythe des Who? Jusqu'à quand le groupe tolérera-t-il de vieillir? Tant que les chroniqueurs se montreront abasourdis par les concerts, comme c'est le cas aux États-Unis, les musiciens ne voient aucune raison de sombrer dans le doute. Au lendemain du show de Springfield, Dave Kowal écrit pour le *Greenfield Recorder* : «Ils sont explosifs, ils sont énergiques, ils sont talentueux, ils sont créatifs, ils sont le meilleur groupe de rock au monde.[499] » Mais les Who sont-ils encore le plus grand groupe rock sur scène?

En douze ans de carrière, jamais Keith, John, Pete et Roger n'ont mis les pieds en dehors de l'Amérique du Nord, de l'Australie et de l'Europe de l'Ouest. Les Beatles ont triomphé au Japon en 1966, avant un étonnant voyage à Manille. Deep Purple a publié l'audacieux *Live In Japan* dès 1972. La plupart des grands groupes de rock ont déjà tourné en pays nippon. Mais pas les Who. Les frontières de l'Europe de l'Est commencent à peine à s'ouvrir. Elton John sera ainsi le premier anglophone à se produire sur scène en URSS. Les pays méditerranéens sont largement structurés pour accueillir du rock. L'Amérique du Sud, l'Afrique du Sud et d'autres vastes contrées accueillent quelques mercenaires pop. *Tommy* a été un prodigieux succès dans le monde entier, autant en Grèce et en Italie qu'en France ou en Allemagne. Un véritable public s'est constitué au Japon depuis la vente des tout premiers albums en importation. Les teenagers espagnols, dès 1968, sont parfaitement au courant de l'évolution du groupe depuis les parutions multiples de singles: «Soy Un Chice» / «En La Ciudad» («I'm a Boy» / «In The City»), «Les Cuadres De Lily» / «No Mires a La Leros» («Pictures Of Lily» / «Dont Look Away»), «Puedo Divisar a Muchas Milas» / «Alguien Llega» («I Can See For Miles» / «Someone's Coming»)…

Les Who ne voyagent pas assez, ne tournent pas suffisamment. Un fou de scène comme Frank Zappa donne au minimum cinquante concerts par an, écumant l'Europe de l'Espagne jusqu'à la Yougoslavie. Queen est adulé au Japon, après avoir rempli le stade de Budokan, à Tokyo. Pink Floyd a commencé de

tourner au Moyen-Orient dès 1973. Et que dire du succès mondial de l'infatigable Bob Marley, sillonnant toute la planète en compagnie des Wailers…

Après la parution, le 24 janvier 1976, du single «Squeeze Box» / «Success Story» – classé 10e aux États-Unis et en Grande-Bretagne –, les Who refont leurs bagages pour une tournée s'étendant jusqu'au 1er avril. Ils jouent au Hallenstadion de Zurich, puis à l'Olympiahalle de Munich, avant de s'installer pour deux shows au Pavillon de Paris. Bien sûr, les musiciens n'ont pas eu le temps de chambouler le répertoire de l'année précédente. PT: «C'était divisé en trois parties, le genre de spectacle que je préfère: du vieux pour adoucir tout le monde, les choses difficiles au milieu, et ensuite la récompense finale pour s'être bien tenu.[500] » RD: «Il y avait toujours une poignée de fans hardcore qui voulaient entendre des trucs plus obscurs, plus anciens. Tandis que de leur côté, les maisons de disques réclament la promotion des albums récents. Et il y avait la frange de public qui ne connaissait des Who que ce qui passait à la radio.[501] »

Bien vite, le groupe décide d'abandonne «Slip Kid», un titre que Pete a voulu présenter avec une bande play-back de piano et de percussions. «I Can't Explain» et «Substitute» demeurent toujours les titres d'ouverture. Après avoir laissé une fameuse impression à Paris, les Who débarquent de nouveau aux États-Unis. Mais leur premier concert à Boston frôle la catastrophe. Keith, atteint d'un malaise, s'effondre sur sa batterie dès le premier morceau. Pete et Roger décident d'interrompre le show dans une atmosphère rendue particulièrement tendue par l'énorme frustration du public. La suite de la tournée sera pourtant irréprochable: le Madison Square Garden de New York, Oklahoma City, Salt Lake City, Denver, Portland, Seattle, San Francisco… Toutefois, l'alerte provoquée par Keith Moon va modifier le comportement extra-scénique du groupe et ses outrances coutumières. Depuis quelque temps déjà, Roger et John se sont opposés à cette façon de se comporter. JE: «En tournée, je ferme la porte de ma chambre à clé. C'est invariablement Pete et Keith qui veulent faire la fête. Roger se couche chaque soir de bonne heure, sous prétexte qu'une bonne nuit de sommeil protège sa voix. Alors, la fête a tendance à démarrer là où il y a une porte ouverte. Les gars y débarquent avec des bouteilles. C'est pour ça que je m'enferme.[502] » Plus de chambres saccagées, ni d'orgies jusqu'à l'aube. Pete se calme. Keith joue les innocents, mais il reste bel et bien capable de toutes sortes d'ignobles méfaits. KM: «J'en étais arrivé à un stade où ça m'ennuyait plus qu'autre chose de ravager les chambres d'hôtel ; la routine de la destruction. Alors, après, je me suis contenté de donner dans l'horrible. Je remplissais ma baignoire de ketchup et je laissais dépasser deux jambes de mannequin féminin, et puis j'invitais Pete à venir boire un verre![503] » Keith est particulièrement surveillé du fait qu'il est le seul capable d'ingurgiter des flacons de parfum lorsqu'il se retrouve en quête d'alcool. Ses rondeurs flasques et son visage de plus en plus bouffi le gênent bien quelque peu, mais sa dépendance maladive à l'alcool autant qu'aux amphétamines devient trop forte.

L'image des Who sur scène, excessive et magique, découle pourtant toujours du mode de vie des musiciens. Impossible de faire semblant. Ainsi Pete et Keith sont déjà surexcités côté backstage, la frénésie montant inexorablement durant les préparatifs. Telle est la tradition. Philippe Manœuvre: «C'est la ruée vers les barrières et les premiers rangs. Juste pour voir mieux, toucher il faut pas espérer… Et puis les voici! Daltrey toujours en daim, et Moon en combinaison de

pompiste Courrèges, Entwistle en place sans que l'on se soit aperçu de rien, et yip! yip! Pete Townshend, shetland tigré et son pantalon blanc et ses infâmes croquenots et sa Gibson n°1! […] Ils jouent deux fois plus fort que Deep Purple, si vous pouvez imaginer ça! Pete se dandine d'un pied sur l'autre en une époustouflante gigue, avec cette guitare qui lui bat les flancs. "Behind Blue Eyes". Comme Moon ne joue pas pendant la première partie, il se balade les mains dans les poches ; il vient se planter sous le nez de ses confrères en plein labeur, les renifle avec la plus grande curiosité et a juste le temps de rentrer derrière son kit immaculé. […] "Pinball Wizard". Chanté par tout le monde. Moon monte sur ses caisses et fait le chef d'orchestre, jusqu'à ce qu'un coup de guitare traîtreusement asséné au-dessous de la ceinture le remette à sa place. "I'm Free". Incroyable, introduit par un de ces riffs qui ont si justement valu à Keith Richards de sortir de l'ombre pour devenir l'idole des métallos. Pete, son tout premier admirateur, ne rigole pas non plus: riff, riff, riff! Il faut savoir saigner pour la liberté. Et Daltrey, sincèrement bouleversé – c'est ça qui est incroyable –, nous explique qu'il est Tommy, on le voit, on le sent, on l'entend. On n'a pas vieilli, ni les uns, ni les autres. Alors Pete va tout bouleverser. Il en veut! Il balance "Summertime Blues" sans prévenir qui que ce soit, sûr de lui et de ses hommes, et l'incroyable rouleau compresseur d'Eddie Cochran passe sur nos bides en folie. Dans un crissement de cordes, Pete se jette à terre, à genoux, sur le dos. Quelle raclée![504] » L'affiche d'Oakland, scellant les retrouvailles entre les Who et le Grateful Dead, attire plus de 50 000 personnes.

Après deux nouvelles virées en France, à Colmar et à Lyon, les Who commencent leur tournée anglaise en établissant un nouveau record de volume, lors de l'un des trois shows donnés au Charlton Football Ground de Londres. Plus de 20 000 personnes s'y pressent chaque soir. Le *Guinness Books Of Records* va immortaliser cette gargantuesque avalanche du 31 mai: le groupe le plus bruyant au monde, avec 120 décibels audibles à 50 mètres de la scène. La suite n'est pas plus tranquille, à Glasgow et à Swansea: 35 000 spectateurs pour le premier! 25 000 pour le second! Keith Moon pose nu sur le programme *Bellboy Magazine*. Little Feat et The Sensational Alex Harvey Band font office de seconds couteaux sur l'affiche. Mais la lutte est inégale. RD: «Lorsque les Who ne feront plus de scène, ils mourront. C'est le seul endroit où le groupe existe réellement. Sur scène, nous n'existons plus individuellement, nous dépendons étroitement les uns des autres, nous formons un groupe. Les Who sont le meilleur groupe scénique au monde. Je le dis simplement parce que c'est vrai. "My Generation", dix ans après sa création, reste toujours aussi fort qu'autrefois. Notre crédibilité ne peut être mise en doute. Pete ne recomposera plus "My Generation". À son âge, ce serait ridicule et peu sincère. Par contre, nous pouvons toujours jouer cette chanson sur scène, puisque nous retrouvons chaque soir la hargne, la frustration et l'énergie de l'époque où nous l'avons créée.[505] »

Cette frénétique fureur se poursuit en août par une nouvelle tournée aux États-Unis, puis en octobre par une autre virée à travers le Canada. Le 21, à la fin du dernier show au Maple Leaf Gardens de Toronto, Pete improvise longuement sur «My Generation», avant de hurler à l'attention du public: «I want to know, I want to know, who are you?» Sous les coups, sa Gibson s'écrase contre les amplis.

Suite à l'accumulation de concerts durant toute l'année, Roger est devenu euphorique. Il clame à tout-va la bonne santé du groupe, ainsi que sa cohésion autant esthétique qu'existentielle: «On n'est pas dans la parodie. La vérité est que

nous ne parlons pas aux mômes d'aujourd'hui. Mais nous n'avons jamais prétendu parler à qui que ce soit d'autre que notre propre génération. Elle ne s'est pas barrée. Et une autre est en train de se prendre au jeu.[506] » En 1976, Polydor n'a fait paraître qu'une seule compilation, nommée *The Story Of The Who*. Censé boucher un trou discographique, le double album est en fait une rétrospective impressionnante: plus de vingt-cinq titres entremêlés de 1965 à 1975. De «Substitute» à «Slip Kid», la forme a bien sûr changé, comme les cibles, mais pas cette vindicte rebelle qui donne au son un pouvoir suprême. L'arrogance de «My Generation» est semblable à celle de «Won't Get Fooled Again», l'ironie volubile de «I'm a Boy» semblable à celle de «Squeeze Box». La raison pour laquelle le groupe est si sûr de sa musique sur scène tient dans l'extrême cohésion thématique de Pete depuis dix ans. Les certitudes de Roger sont quant à elles en dessous de la réalité.

Depuis 1976, un mouvement intellectuel volontairement décadent s'est imposé aux États-Unis grâce à Lou Reed, entraînant un sillage plus brut et nihiliste encore avec Iggy Pop, Patti Smith, puis les New York Dolls, la plupart se référant aux vieux Fugs ou au Magic Band de Captain Beefheart. Leur imprégnation en Angleterre est suffisamment conséquente pour qu'émerge alors un autre mouvement, celui des punks, dont l'identité contestataire se forge sur les bases contre-culturelles anglaises des années 1960: provocations et électrochocs idéologiques visant à régurgiter au visage de l'establishment leurs propres ordures. De telles méthodes n'avaient encore jamais atteint une dimension aussi païenne en Grande-Bretagne. Et l'appel anarchiste des premiers groupes emblématiques – les Sex Pistols, Jam, Buzzcocks, Clash ou encore Siouxsie & The Banshees – fera régner un vent de panique que les autorités n'avaient plus connu depuis… les Who. RD: «Ils veulent tout casser et prendre le pouvoir? Tant mieux. Ça fait quinze ans qu'on le détient. On se demandait vraiment si cette putain de relève allait survenir un jour.[507] »

La musique punk, épouvantablement agressive, s'est rapidement colportée de petits clubs en salles misérables, comme était misérable le sort réservé à tous les amoureux de rhythm'n'blues au début de la Beatlemania. Tous jouaient bien trop fort pour les programmateurs, et leur look de fils d'ouvriers n'était pas l'image que cherchait à promouvoir une firme discographique. L'un des premiers clubs à faire honneur à cette faune punk sera d'ailleurs le vieux Marquee. Mais alors que les groupes les plus coléreux crachent sur tout ce que l'industrie peut représenter, ceux-ci épargnent à peu près tout ce qui découle des Mods et du vieux British Beat. Dans la mémoire collective anglaise, les Who et les Rolling Stones ont été les seuls à se rebeller jadis avec une véritable efficacité contre l'académisme musical imposé par les grandes firmes. Dix ans plus tard, Pete Townshend et Roger Daltrey seront éberlués de voir des gamins survoltés se réclamer d'eux, aux prémices d'un soubresaut culturel d'une violence inconnue jusqu'alors. George Tremlett: «Tous, à un moment quelconque, se réfèrent aux Who. D'abord parce qu'ils ont été les premiers à hurler au nom de leur génération. Et ce cri restera toujours entendu par ceux qui revendiquent leur droit à l'existence, sinon à la parole. Les conditions, en 1977, sont à peu près les mêmes qu'au début des années 1960. Rien n'a vraiment changé malgré les troubles et les révolutions. L'exploitation et le mépris des jeunes restent les mêmes. La crise, le chômage affectent en tout premier lieu la classe des jeunes. […] Aussi bien les vêtements flashy des musiciens de Clash que l'attitude en scène des Hot Rods sont des

références directes aux Who. Non seulement les membres de Jam s'habillent en scène comme à la ville, à l'instar de leurs *ancêtres*, mais ils jouent sur les mêmes instruments, chantent les mêmes thèmes et ont exigé de signer dans la même maison de disques. Paul Weller, le leader, va jusqu'à faire des déclarations analogues à celles de Townshend, surtout dans le domaine social. Ces fameuses interviews de Pete ont d'ailleurs, semble-t-il, servi de base idéologique à tout ce mouvement qui se développe en Angleterre.[508] »

Très intrigué, Pete va immédiatement jauger cette relève. Il rencontre Paul Weller qui joue déjà «Disguises» et «So Sad About Us». Les remontrances de Paul pour secouer le pessimisme de Pete seront efficaces. Leur amitié dure encore. De leur côté, les Sex Pistols reprennent «Substitute». Dans un club de Soho, avec deux d'entre eux, Pete arrose alors cette riche idée. À l'aube, un policier le trouvera ivre mort dans un hall d'immeuble. À New York, Patti Smith interprète «My Generation» et «The Kids Are Alright». Si les Who ne sont plus les précurseurs d'aujourd'hui, ils semblent bien être devenus des légendes vivantes. Aucun d'entre eux n'en aurait même rêvé. Et aucun d'entre eux, englués surtout dans des soucis internes depuis plusieurs années, n'a senti venir ce sentiment *revival* particulièrement flatteur. Mais mieux vaut ne pas ébruiter la situation personnelle de certains de ces *héros*.

Loin de toute cette agitation, Keith Moon tente de freiner son mode de vie et les orgies californiennes. Grâce à Pete, il a pu rencontrer Meg Patterson, une psychiatre responsable de la résurrection d'Eric Clapton. Elle a d'ailleurs suivi le batteur durant la tournée d'hiver. Chez lui, Keith alterne les antidépresseurs et les cures de farniente. Dernièrement, la presse américaine s'est bien plus passionnée pour son hospitalisation et ses points de suture lors d'une bagarre de nourriture chez Oliver Reed que pour son jeu en compagnie de Bo Diddley. (Nda. Sur l'album *20th Anniversary of Rock'n'Roll.*) Keith cherche désormais à se protéger, à se reconstruire une vraie condition physique autant qu'une bonne santé mentale. KM: «Je suis le Britannique typique de Los Angeles. Je passe mon temps sur la plage. D'ailleurs, je me suis fait construire une maison en bord de mer, c'est un manoir anglais flambant neuf. Une merveille! Les Beach Boys habitent juste à côté. […] Je suis en train d'écrire un film avec Sam Peckinpah. On a commencé à élaborer un scénario de western, et puis c'est devenu un film d'aventures. Ringo Starr est dans le coup, mais je ne peux pas en dire plus.[509] » Keith est en fait assez désœuvré, et ses querelles avec son voisin, Steve McQueen, ne sont guère valorisantes. Seule sa petite amie, Annette Walter Lax, le protège vraiment.

Il n'y aura pas de tournées en 1977. Il n'y aura pas non plus de nouveau disque des Who. Keith doit se reposer. Pete doit se reposer. Aux punks de faire l'actualité. PT: «Nous avons fait une tournée énorme, fabuleuse, succès démentiel partout. Bref, nous n'avons pas arrêté durant toute l'année dernière. Quand nous sommes rentrés, nous étions des loques. […] L'Europe, encore, c'est assez facile, on peut faire l'aller et retour dans la même journée. Mais en Amérique, cela signifie au moins trois semaines sur les routes. On se fatigue, on a le mal du pays, on boit trop et ça use le groupe. Il faut être très costaud.[510] »

À trente-deux ans, en plus de regretter ses facultés de récupération d'antan, Pete déplore déjà la perte de quelques cheveux. Mais un autre mal, récemment révélé, est bien plus grave. Se plaignant d'un bourdonnement insistant aux oreilles au plus fort des shows américains de l'été 1976, Pete est allé rendre visite

à plusieurs spécialistes, au verdict unanime: il souffre d'une perte occasionnelle d'une partie de l'ouïe, avec risque de surdité à plus ou moins court terme. PT: «J'avais des bourdonnements. J'entendais des oiseaux. Je me réveillais en pleine nuit pensant que c'était le matin, justement en raison de ces bruits d'oiseaux! Je suis allé voir un toubib qui s'est montré très pessimiste. Un deuxième également, un troisième également. Le quatrième m'a dit que lorsque j'atteindrai quarante ans, je serai devenu complètement sourd. Ce qui me laissait sept ans devant moi. J'ai eu très peur et j'ai toujours très peur.[511] » Les rockers sont soumis à des troubles auditifs lorsqu'ils travaillent régulièrement. Tout n'est qu'affaire de tolérance, et certaines constitutions physiques sont plus résistantes que d'autres. Les bourdonnements disparaissent après une nuit de sommeil, parfois vingt-quatre heures plus tard. Mais lorsque le corps décide qu'un seuil est franchi, la dégénérescence auditive peut devenir extrêmement rapide.

L'alerte de Pete est l'un de ces hasards malheureux, à la symbolique cruelle, et qu'il vaudrait mieux ne pas divulguer à la presse. La rumeur va tout de même circuler jusqu'en 1978, après quoi Pete mettra les journalistes au fait.

En 1977, cette mésaventure incite Pete à relativiser bon nombre de ses problèmes existentiels. La musique, la création surtout, reprennent pour lui un sens savoureux. Son mal s'étant résorbé au point de disparaître, il s'attelle tranquillement à la composition, sans souci d'échéance particulière et avec la certitude qu'une surdité totale n'est tout de même pas prête de se produire. Pete travaille avec son ami Ronnie Lane sur un projet d'album commun. Puis de nouvelles chansons émergent pour les Who: «Who Are You», «New Song» et «Sister Disco».

Durant l'été, tandis que Pete fignole ses maquettes, Led Zeppelin joue devant 400 000 personnes au festival de Knebworth. Depuis Wight, en 1970, aucun festival n'avait connu un tel succès. Les Who n'y mettront pas les pieds. Roger cherche à gagner du temps, à minimiser l'incidence d'une énième année sabbatique pour un groupe que le public voudrait inusable, et que lui souhaiterait voir écraser la concurrence. RD: «Évidemment, on attend de plus en plus de choses de nous, parce qu'on a commis un ou deux chefs-d'œuvre. Les bons disques passent pour moyens, ou médiocres. Ceci dit, si Townshend n'a pas encore égalé *Tommy* ou *Who's Next*, c'est parce qu'il arrive a un âge où tout change. Il balance comme nous dans l'âge bien adulte, avec une femme, plusieurs enfants, les cheveux blancs qui apparaissent, et des problèmes nouveaux qui en découlent, des ambitions différentes, une conception du bonheur tout autre que celle de nos vingt ans. Pete semble avoir du mal à accepter ce vieillissement et à l'intégrer dans sa créativité. On n'écrit pas "My Generation" après avoir réussi à se faire une place au soleil, mais il devrait pouvoir écrire d'autres chansons, celles d'un trentenaire. Il le fera très certainement bientôt. […] Moi, je n'essaie pas de me recycler dans le cinéma comme j'ai pu le lire dans des journaux. Il n'est aucunement question pour les Who de se séparer. Je ne sais pas combien d'années le groupe existera encore, mais une chose est certaine, sa fin n'est pas proche.[512] »

L'année passée sur les routes, en 1976, a de nouveau soudé les musiciens. Pete se montre bien plus tolérant face au travail en solo des autres, même si Roger regrettera toujours de ne jamais savoir ce que pense son leader d'un disque comme *Ride a Rock Horse*. Trop de galères ont été surmontées, de mauvais coups et de déceptions, pour que le lien fraternel qui les unit soit brisé. Accepter les

humeurs de chacun est sans aucun doute la meilleure preuve d'amitié qui puisse exister. Les Who ne sont pas une association de musiciens. Ils ne l'ont jamais été. Ils sont quatre copains d'enfance, encore ensemble depuis douze ans. Mick Jagger et Keith Richards sont peut-être les seuls à savoir ce que cela représente. Mais Keith Moon a déjà sorti de son chapeau la meilleure formule : «Nous sommes les meilleurs ennemis du monde![513] » Pete a pris beaucoup de recul. Il est maintenant conscient de la chance qui s'est offerte à lui: «Sans les Who, je n'aurais pas fait Woodstock, ni l'île de Wight, Monterey… Je n'aurais pas été concerné par la pop. Mais c'est à cause de moi si nous sommes restés des dilettantes.[514] » Subitement, les musiciens veulent choyer leur propre groupe. Au mois de mai, Roger a expédié son troisième album solo, *One of The Boys*, qu'il définit comme une petite récréation. Pete Townshend termine également à la va-vite le LP *Rough Mix,* enregistré en collaboration avec Ronnie Lane et compilant des sessions disséminées sur plus d'un an. «Street In The City» n'en reste pas moins un morceau important, un indicateur sérieux sur ses ambitions nouvelles. John Entwistle apparaît sur ces deux disques, comme Eric Clapton. Pete a fait la connaissance d'un organiste virtuose, John Bundrick, surnommé «Rabbit». Polydor se charge de sortir ces galettes comme bon lui semble. Mais les Who ont de nouveaux grands projets, des idées mûries calmement, qu'ils sont dorénavant pressés de réaliser: une adaptation cinématographique de *Quadrophenia*, un autre long métrage rétrospectif de l'histoire du groupe, ainsi qu'un nouvel album baptisé *Who Are You*.

Les premières séances d'enregistrements pour l'album débutent le 30 août 1977. Elles vont s'étaler jusqu'en mars 1978, avec un soin méticuleux et quelques sérieuses exigences orchestrales. La section des cordes de l'orchestre de Ted Astley est réquisitionnée pour le titre «Love Is Coming», et Pete ressort son ARP 2500 pour «Sister Disco». En décembre, pour les besoins de leur rétrospective, les Who donnent leur unique concert de l'année au théâtre de Kilburn, au nord de Londres: un spectacle sur invitation, dans lequel une version embryonnaire de «Who Are You» côtoie «Shakin' All Over» et «Won't Get Fooled Again». La production a décidé qu'il était obligatoire pour le groupe de réaliser au moins un témoignage scénique durant l'année. Les caméras sont disposées un peu partout, mais les musiciens ne sont pas prêts et n'ont aucune envie de jouer. Pete loupe ses solos et demande au public si quelqu'un veut bien prendre sa place. Keith est fatigué d'avoir fait le voyage pour l'occasion. Ses détracteurs n'oublieront pas de critiquer son jeu jugé dorénavant trop sobre. KM: «Ma frappe est plus adulte, plus intelligente. Je peux tout jouer, maintenant! Et puis, c'est toujours le même problème: je ne fais plus sauter les hôtels à la dynamite, alors on ne reconnaît plus Keith Moon. Pareil pour la batterie. D'accord, ma frappe est moins fracassante, mais ce n'est pas elle qui a changé, c'est ma vie. On va me dire maintenant que ma vie est moins fracassante? Je suis d'accord.[515] » PT: «Le show que nous avons donné à Kilburn a été un désastre. Pour le film comme pour le public. Je voudrais pouvoir faire de la scène quand j'en ai envie, et non par obligation.[516] » John et Pete sont saouls durant tout le concert. Par dépit autant que par provocation – depuis quelques années, John utilise deux bidons munis d'une paille et accrochés à son pied de micro, l'un contenant du whisky, l'autre du jus de fruit. Lui seul peut décider de se tromper. Aucun des titres joués ne sera retenu pour le film.

Cette mésaventure n'aura aucune incidence sur le moral retrouvé des Who. Le groupe continue les sessions et s'amuse des arrangements de Pete sur «Who Are You»; autant par les cœurs de contre-ténors que par les *hand claps* parodiques que Keith veut compliquer à loisir. Sa partie de batterie sur le thème est particulièrement mordante, et bien plus délirante que son jeu soumis durant *The Who By Numbers*. Mais Keith, amaigri par ses cures et par son traitement médical contre l'alcoolisme, cache son état dépressif derrière l'enthousiasme collectif. Pete a sa propre théorie sur le mal intérieur qui ronge le batteur: «Il a rencontré Chuck Berry, et ça l'a ravagé ; cet épicier passant sa vie en tournée, peinard, chef de famille avec sa jolie maison… À se demander contre quoi nous nous rebellions… Ça l'a brisé.[517] » Moonie ne s'est sans doute jamais préoccupé de savoir quel sens pouvait bien avoir la musique dans sa vie jusqu'à cette période insidieuse, où le plaisir de jouer n'est plus aussi naturel qu'autrefois, où son corps et sa volonté ne lui font pas de cadeaux sur scène. Après sa pitoyable performance de Kilburn, de nombreux critiques l'attaquent avec une grande sévérité. Et Keith Moon est touché en plein cœur. PT: «Ce n'est pas facile d'être Keith Moon. La seule chose qui compte pour lui, c'est les Who. Il ne joue de la batterie que lorsque les Who jouent ensemble. À part ça, il a résolu ses problèmes avec le fisc. Il vit dans une superbe maison californienne, qu'il a achetée. Tout va bien. Il ne finira pas clochard comme nous l'avons craint à une époque. C'est surtout Roger qui se fait du souci. Il l'a toujours couvé comme une mère. Tant que les Who existeront, Keith sera en sécurité.[518] »

Le 25 mai 1978, alors que l'album est enfin prêt, les Who remettent ça sur scène, mais cette fois dans leur propre studio de Shepperton. Il s'agit d'une exhibition privée pour les besoins de leur film, durant laquelle le groupe ne va jouer que huit morceaux. Mais cette fois, la volonté de frapper fort les anime tous, et surtout Keith Moon malgré son état de fatigue apparent. Le show offre des versions monumentales de «Baba O'Riley» et «Won't Get Fooled Again». Roger remplace la partie de violon de «Baba O'Riley» par un délire spasmodique à l'harmonica, et le groupe atteint d'impensables sommets dans le final de «Won't Get Fooled Again»: Pete tourne comme un fauve en cage dès l'introduction, pressé de lâcher les watts, Roger fait voler son micro, John et Keith martèlent leurs instruments avec une hargne satanique, jusqu'à la fameuse partie instrumentale des synthétiseurs. La scène est alors écrasée par les faisceaux de laser, aveuglant l'auditoire et créant un climat fantastique et tétanisant, puis Keith lâche ses roulements, tandis que Pete saute le long de la scène, se collant dos à dos avec son vieil ennemi Roger avant un point d'orgue massif. Sous les cris de la foule, Pete cogne sa guitare au sol pour extirper les derniers larsens, puis Keith enjambe sa batterie et tombe dans les bras du guitariste qui l'enlace pour un tendre baiser sur la joue.

Who Are You

Le concert de Shepperton est un événement. Comme au bon vieux temps de Monterey et de l'île de Wight, Keith n'a pas quitté son patron des yeux, lui

rendant coup pour coup. Richard Evans: «J'étais au pied de la scène avec mon amie Sonnie, juste en face de Roger et de John. Après plusieurs prises, les Who ont décidé de faire un vrai show pour les quelques deux cents personnes réunies là. C'était un chouette après-midi ensoleillé. Il y avait un couple à côté de nous, avec lequel nous avons discuté. Le mec s'appelait Ted, et la fille n'arrêtait pas de gueuler: "Keith! Keith for president!" Ils nous ont dit qu'ils avaient un groupe, eux aussi, et qu'ils venaient de signer chez Warner Bros. J'ai demandé comment ça s'appelait. Elle m'a dit: "The Pretenders."[519] » Si «le rock est la rubrique des chiens écrasés», comme l'affirme Pete, ils sont encore nombreux à vouloir rééditer l'exploit de traverser hors des clous. Puisque les Who n'en sont pas morts…

Dans tout le Royaume-Uni, les Sex Pistols et les Clash sont dorénavant les deux principaux meneurs du mouvement punk, mais pas les seuls à défrayer la chronique, quoique leur aptitude au scandale soit suprêmement exacerbée. L'Allemagne et la France sont contaminées. Toute l'Europe va bientôt suivre. Mais les deux nouveaux héros anglais seront d'indétrônables modèles: les Clash pour leur conscience politique, les Sex Pistols pour leur démence non feinte. Leur témérité est alors unique dans l'histoire du rock. Tandis que les uns ciblent les politiques avec une incroyable virulence, les autres font de leur mieux pour se faire éjecter des plus grandes compagnies discographiques. (Nda. Au cours de l'année 1977, les Sex Pistols se sont fait virer par EMI et par A&M ; beaucoup seraient alors prêts à se damner pour une simple entrevue avec de telles compagnies.) Une nouvelle lutte est enfin enclenchée, dix ans après celle des beatniks. L'ancienne rhétorique irrévérencieuse des Who, celle de Pete en particulier, est le seul point d'ancrage que trouveront les musicologues pour apparenter la colère des punks. L'époque où Pete clamait de ne pas se laisser asservir par quoi que ce soit, où Roger racontait qu'il mourrait avant d'avoir trente ans. En 1978, Roger et Pete se régalent des débordements, à la fois admiratifs et lucides, rassurés autant sur le propre sens de leur jeunesse que par l'actuel activisme suite à de longues années d'une soumission placide. RD: «À l'époque, j'aurais fait n'importe quoi pour figurer dans les journaux. Mes déclarations étaient surtout une façon de dénoncer l'establishment qui, pour moi, commençait au-delà de trente ans. Aujourd'hui encore, je crache sur l'autorité, les gens qui ont le pouvoir et tous ceux qui le cherchent. Les politiciens professionnels constituent la plus grande bande de branleurs au monde. On devrait interdire aux hommes politiques d'être des professionnels. La politique, c'est la vie. Si on en fait sa profession, on ne peut plus rien savoir de la vie. Le pays est entre les mains de politiciens qui ne comprennent rien à la vie. Ils manipulent de plus en plus de gens, et c'est atroce. Oui, j'ai dépassé les trente ans. Ma colère est plus froide. Mais je suis toujours en guerre.[520] » PT: «Les punks ont bouleversé le show-biz et secoué la société de sa torpeur. Mais ils ont commis une erreur: ils ont choisi l'anarchie et ont tout détruit avant de commencer quoi que ce soit. Ils n'ont pas de base solide qui pourrait leur servir de point de départ. Au contraire, les groupes des années 1960 – comme les Beatles, les Rolling Stones, les Kinks ou les Who – puisaient dans une énorme tradition musicale. Nous avions des racines, nous ne les avons pas coupées mais utilisées. Les Jam et les Clash survivront, comme tous ceux qui n'ont pas tout détruit.[521] » PT: «En fait, les Sex Pistols haïssent ce que nous sommes devenus. Moi aussi, je hais ce que nous sommes devenus. Mais à tout prendre, je préfère néanmoins avoir trente-

trois ans et être ce que je suis, que d'avoir vingt ans et être un Sex Pistol. […] J'ai été très déçu quand je les ai rencontrés. J'ai dit à Steve Jones que j'étais très content qu'un groupe comme le leur soit arrivé pour prendre la relève des Who. Il m'a répondu: "On ne veut pas prendre votre succession, surtout pas, on veut juste gagner du fric et tirer des gonzesses." Alors je me suis fâché. J'ai commencé à les engueuler, à crier. Cela se passait au Speakeasy. Je leur ai fait un sermon. Mais Johnny Rotten se fout du rock. Il se fout de tout. Il est une star.[522] »

Le 14 juillet 1978, sort enfin un nouveau single des Who, deux ans après «Squeeze Box»: le teigneux et sophistiqué «Who Are You» couplé à «Had Enough». Il atteindra la 18e place des *charts* anglais et la 14e aux États-Unis – une nouvelle régression. Mais l'émission «Top of The Pops» diffuse peu après un documentaire réalisé durant l'enregistrement de l'album. La complicité régnant entre les musiciens est superbe, comme leur énergie et leur volonté d'atteindre des sphères musicales magiques. Et l'enregistrement de «Who Are You» est un moment magique. Une véritable osmose, poignante et passionnante car véritable résurrection. Keith joue avec une implacable fermeté et une colère intérieure liée aux dernières critiques le concernant. L'intensité et la concentration de Roger sont une véritable leçon. Pete jongle avec les décidels et maîtrise les dynamiques avec une intelligence déconcertante. Le lancement de l'album semble toutefois risqué. Sur disque, le groupe n'est plus perçu que comme une coalition de vieux rockers. L'industrie musicale est en pleine opération de lessivage en proclamant l'apogée du disco. La bande originale de *Grease* bat des records de vente. Abba, Boney M, les Bee Gees, Donna Summer, Chic et Village People envahissent les hit-parades. Et lorsque le nouvel album des Who apparaît, le 18 août, même les punks sont abattus. Le rock est en pleine déconfiture. Seuls le *Some Girls* des Rolling Stones, Bruce Springsteen et la petite nouvelle, Blondie, assurent la résistance. Très écrit et arrangé, *Who Are You* est attaqué de toute part par la critique. Certains lui reprochent sa connotation pop. D'autres prétextent un travail «aseptisé» ou bien des «musiciens essoufflés». Bien sûr, les critiques sont ceux qui célébraient les punks hier et qui dansent aujourd'hui au son de «Saturday Night Fever». Après plusieurs semaines de déroute dans la presse, l'album commence à se vendre excellemment dans le monde entier. Pour atteindre aux États-Unis la 20e place des meilleures ventes annuelles toutes catégories, ce qui n'était pas arrivé depuis *Who's Next*.

La plupart des titres sont chargés d'effets de synthétiseurs, d'arrangements de cordes conduits par Ted Astley, qui fit ses premières armes en réalisant la bande musicale de la série *The Saint,* en 1962. Les parties de basse et de batterie sont mixées dans une veine indéniablement pop, bien loin de la sauvagerie du *Live At Leeds*. Le bruissement de la guitare semble dénué de rage… L'écoute superficielle est ici à proscrire. Le charme de cette musique s'impose tant par une impression de magie palpable, camouflée pourtant sous l'apparente légèreté de l'ensemble, que par un sentiment de message subliminal, un mystère à découvrir. «New Song» suit une trame funky, narquoise, parfois presque calypso, sur laquelle rebondissent des traits de synthétiseurs piqués à Elton John. La guitare de Pete crache quelques bourrasques, et Roger ligote la mélodie de ses plus belles tripes. En point de mire: la dimension lyrique de *Quadrophenia.* Les astucieuses progressions tonales de Pete agissent pleinement pour révéler les malices de chacun des interprètes, les poussant à donner bien plus que ce que requiert une

simple session. Roger s'arrache sur la seconde partie, la basse de John ronronne soudain et galope dès l'abandon de l'ostinato, Keith se fait peur et Pete lui-même ondule de plaisir sous des chœurs subitement irréprochables. Rod Argent, un choriste de choix, les y a bien aidés. PT: «Ça a toujours été une faiblesse. Nos chœurs ont toujours été merdiques. Dans toutes les voix, il y a des notes où on se sent bien, et d'autres où c'est plus compliqué.[523] » John, Roger et Pete ont depuis longtemps leurs petites habitudes. John est à l'aise en baryton, Pete use d'un registre de contre-ténor. Leur timbre est limité et ouvert à quelques maigres tonalités. Une tierce en do sera impossible pour John qui n'entend que celle de mi, et inversement pour Pete… Rod va régler leur problème en trouvant immédiatement les harmonies complémentaires. Sur «Had Enough», des éléments passionnants se dessinent: les envolées de cordes semblent d'abord alourdir l'ensemble, avant de jouer leur véritable rôle dans la seconde partie dès l'entrée des cuivres, majestueusement arrangés par John. Les synthés semblent lourds et gauches, mais tout s'emballe par une joute avec les chœurs. Keith semble sans énergie jusqu'à ce petit break de croches en l'air. «905» rejoue le coup de «Relay», effets guitaristiques trépidants, mais sur un tempo bien innocent et basique. Rien ne fonctionne, tout est terne jusqu'à l'arrivée imprévisible d'un troisième couplet modulant.

Si aucun de ces morceaux n'est un chef-d'œuvre flagrant, tous pourtant possèdent un charme véritable, calfeutré sous des airs apparemment lisses. Mais la suite est à tel point brillante qu'on peut douter de cet ordonnancement. Les Who n'auraient-ils pas voulu se faire passer pour de pauvres essoufflés? Berner d'abord les suspicieux afin de mieux frapper ensuite? Laisser les fans seuls percer le cœur de cette nouvelle œuvre? *Who Are You* est l'album de la maturité affirmée. Une réalisation non plus subversive, ni même conceptuelle, mais d'une intelligence ironique et sournoise. Un jeu de piste subtil et envoûtant. RD: «Notre carrière s'est effectuée en dents de scie. Nous ne sommes pas managés par des businessmen qui planifient tout plusieurs années à l'avance. Un groupe comme Queen sait déjà ce qu'il va faire au printemps 1981. Nous nous sommes toujours laissé guider par nos émotions. Nos décisions sont toujours impulsives. D'où cette instabilité qui nous tient parfois à l'écart de la scène. Il suffit que Pete perde confiance en lui et la machine s'arrête. Nous nous remettons continuellement en question. En fait, c'est Pete qui est le plus fragile. C'est lui le créateur, et c'est lui qui connaît ces terribles moments de doute qui paralysent. Il a été frappé par les propos des punks. Ces types qui disaient ce que nous disions quinze ans auparavant: "Vous n'êtes que de sales bourgeois." Les Rolls et les maisons, on les a prises, mais au lieu de les détruire, nous roulons et vivons dedans. On ne pouvait pas dire aux punks qu'ils seraient comme nous dans dix ans. On s'est tenu à l'écart et on a laissé venir. Sid Vicious m'a fait savoir par presse interposée que son rêve était de me casser la gueule. Pauvre minet, va. Je lui aurais fait sauter toutes ses dents. Nous, les vieux, on s'est écarté pour laisser passer les nouveaux teigneux du rock et la déception fut générale. Les nouveaux groupes, montés en épingle par la presse, n'ont pas tenu leurs promesses. Les journaux en ont fait des vedettes, malheureusement ils ne pouvait pas en faire des musiciens… Une fois la baudruche dégonflée, on s'est réuni et nous nous sommes dits: "O.K. Et si on leur montrait, aux jeunôts, ce qu'ils peuvent encore faire, les vieux?" Et nous avons enregistré notre meilleur album depuis bien longtemps. Tout cela n'est pas un hasard. Si les punks n'étaient pas venus nous chatouiller, nous n'aurions peut-être

pas fait un aussi bon disque.[524] »

«Sister Disco» s'amuse à flirter avec la mode, alliant des trames complexes de synthétiseur couplées aux chœurs du refrain: «J'm'étais pris une porte d'hôpital et j'étais recousu comme une veste. J'ai su qu'ma vie prenait un tournant. Mais j'me suis senti fort et sécurisé, presque sage, avec du sparadrap sur mon nez. Au revoir, sœur disco, avec tes sales ampoules flashantes. Salut! Maintenant, t'es toute seule dans un plastique noir. Muette, aveugle et sourde.[525] » L'allégorie est volubile, mais soudain interrompue par une séquence lyrique et obséquieuse chantée par Pete. Le héros, qui ne sera plus un intrépide danseur, renie sa passion pour le disco. Mais il sombre dans une grandiloquence attestant d'un esprit également secoué par le choc. L'armada insouciante (cordes et synthétiseur) reprend de plus belle, emmenée par Roger vers une troisième partie énergique. Mais là encore, l'édifice s'arrête net, laissant place à une improvisation folk à la guitare – ébauche acoustique dans le plus pur style beatnik et vision parodique de la nouvelle paix à laquelle aspire le bonhomme. «Music Must Change» prend le relais naturellement, sur un mode narratif folk rock: «Au fond de mon esprit, il y a un son irréalisé. Chaque sensation que je reçois de la rue me dit qu'on va bientôt le trouver. Quand j'entends les froids mensonges, je sais qu'il existe. C'est confirmé dans les yeux des gosses, et souligné par leurs poings. Ce qui est fort doit débuter d'en bas, comme ces volcans qui explosent de dessous la neige. Le dard des moustiques brille comme un rêve, et son poison dérange.[526] » La tension monte par l'entrée en canon de divers éléments (cymbales, claviers, *hand claps*), jusqu'au terme paroxystique du refrain, dont l'élégance tragique renvoie aux séquences les plus intenses de *Quadrophenia*. Le sens mélodique emblématique de Pete fait son œuvre. Roger emballe le tout comme s'il avait à lutter dans la tourmente de «Shakin' All Over», et la voix frêle du guitariste monte en une réponse d'une pureté cristalline. Les Who ne seront pas des opportunistes, ils n'essaieront pas de se greffer sur les modes souterraines de la new wave et d'un pop rock énergique en 1978. Pete sait pourtant que leur essor va tout engloutir. La musique doit changer et elle changera. Mais plutôt grâce à Joe Jackson, Nina Hagen, Police ou encore The Cure – seuls les vrais musiciens marquent leur génération. L'industrie ventripotente n'y pourra jamais rien.

Avec «Trick of The Light», la tension monte encore d'un ton ; riffs acérés et cadences hypnotiques. John Entwistle n'avait jamais collaboré aussi étroitement à la conception d'un album des Who. Il est l'auteur de «Had Enough», «905» et «Trick of The Light». Mais si les deux premiers thèmes, à l'origine prévus pour illustrer son projet d'opéra rock, sont anecdotiques, le troisième est en revanche l'un des plus fameux morceaux concoctés par le bassiste depuis «My Wife». Et Pete se régale à rebondir sur ce mur rythmique. PT: «J'ai été soulagé que nous soyons conseillés pour l'album. Mais l'écriture a été un vrai plaisir, particulièrement "Trick of The Light" de John. Je suis heureux d'avoir également pu diriger "Music Must Change" et "Guitare And Pen" vers un optimisme tranchant. Sans être du vitriol, ils sont tout de même solides. En ce sens, et non dans celui de l'agression, *Who Are You* est un album dur. C'est probablement l'archétype le plus évident de notre sonorité à l'ancienne. Dans la grande tradition de "Won't Get Fooled Again".[527] » Cette *sonorité* fera des cinq derniers titres de l'album des classiques. Certains sont aussi de purs joyaux. «Guitar And Pen» use du registre rock symphonique inventé dans *Tommy* et épuisé depuis par

beaucoup, à commencer par Queen. «Who Are You» est le morceau de résistance. Comme le précédent, il traite des nouvelles générations, mais tandis que l'armada de jeunes musiciens est célébrée dans «Guitar & Pen», «Who Are You» fait référence aux Sex Pistols, et très précisément à cette rencontre avec Pete: «Je connais un endroit où tu te balades, là où l'amour tombe des arbres. Mon cœur est comme un trophée brisé. Je ne tiens plus que sur les genoux. Je crache comme un trou d'égout. J'reçois ton baiser. Comment me comparer à chacun maintenant? Après un pareil amour?[528] » Tandis que Pete traîne dans ses poubelles, rampe dans le métro avec les princes de la déconfiture, le fil musical alterne force et puissance. L'édifice des punks ne tiendra pas le choc. Celui des Who est encore debout, presque malgré eux. Dans le chaos d'une séquence glauque et hallucinatoire, un trille de piano vient se coupler à la guitare. L'irrésistible beauté qui s'en dégage symbolise toute la magie du groupe ; cette vindicte brutale que Pete brise parfois par une sensibilité à fleur de peau. Les autres en sont restés pantois durant l'enregistrement. Ils n'ont peut-être jamais su aussi intensément combien l'harmonie impériale de leur leader naissait grâce à leur propre vitalité. À quoi rêvait Pete lorsqu'il a composé «Love Is Coming»? À la renaissance du groupe après les terribles déboires de 1975? Quel but souhaitait-il atteindre? «Love Is Coming» est une œuvre inestimable. Une ballade comparable, dans l'histoire du groupe, à ce qu'a été pour eux «Behind Blue Eyes»: un acte de symbiose, un lien définitif scellant une même passion. Très loin de l'ambiance désabusée de *The Who By Numbers*. Les envolées de violons sont d'une teneur enivrante, la mélodie est d'une extrême sensibilité, offerte à la voix de Roger. D'une tendresse inouïe et véritable offrande pour cette énième résurection. Les Who ne sont jamais meilleurs que lorsqu'ils doivent, pour leur propre salut, accomplir des miracles.

Parallèlement à l'enregistrement de l'album, deux autres projets distincts sont toujours en cours. Celui du film sur le groupe s'intitulera *The Kids Are Alright* et doit regrouper quelques célèbres moments tirés des shows *Smothers Brothers Comedy Hour* et *Ready Steady Go!* Keith est le premier ravi de cette initiative: «Il y avait deux grands réalisateurs à l'époque, Mike Lindsey-Hogg et Mike Mansfield. Ils ont été les premiers à mettre une caméra devant le batteur. C'était pour «Ready, Steady, Go!» et «Top of The Pops». Ils considéraient vraiment les musiciens et traitaient les groupes dans leur entier. Les autres filmaient juste le chanteur. C'est seulement quand nous avons commencé à casser les instruments qu'ils ont réalisé que nous étions là.[529] » *The Kids Are Alright* doit sortir au début de l'année suivante, ainsi que le film de Franc Roddam, *Quadrophenia*, que les Who ont cette fois supervisé en tant que producteurs et directeurs artistiques. KM: «On ne va faire que des films! *The Kids Are Alright* est terminé, merci mon Dieu! Nous avons bossé dessus pendant deux ans. Nous en sommes maintenant à la production de *Quadrophenia,* et la pire migraine nous est venue en cherchant l'argent nécessaire à sa réalisation. Roger, lui, est en train de préparer un film intitulé *McVicar,* réalisé à Shepperton. Pete se remet à son projet *Lifehouse,* et nous devons sortir un album soundtrack sur *Quadrophenia* également. Maintenant, si vous me demandez quand on va se remettre en tournée, je n'en sais absolument rien.[530] »

Tandis que la promotion de *Who Are You* s'effectue lentement et calmement, chacun repart à ses projets personnels. Keith retourne alors chez lui, à quelques dizaines de milliers de kilomètres de Londres: «Je viens juste de m'inscrire dans

un club de santé. C’est juste pour retrouver de la vigueur. On fait sa psychanalyse soi-même. Je vais au sauna, je fais du vélo. C’est important de se refaire du muscle. On doit avoir la forme quand on fait des shows de plus de deux heures. Et le batteur donne toujours plus que n’importe qui d’autre.[531] » La promesse impatiente d’autres virées. Mais Keith n’est définitivement pas un enfant de chœur.

Keith Moon est mort dans la nuit du 7 au 8 septembre 1978. Les premières dépêches des journalistes ne parlent que d’une overdose. Les médecins légistes vont bien vite diagnostiquer une forte prise d’alcool conjuguée à une autre de barbituriques. Ces médicaments étaient ceux prescrits pour lutter contre l’alcoolisme. Au lieu de prendre ses deux pilules habituelles, Keith a pris cinq tablettes. La cause du décès est décrétée accidentelle. Keith Moon avait trente ans.

L’ère du British Beat est définitivement orpheline. Les Who étaient le dernier groupe en activité à symboliser ces réunions fortuites de copains d’école durant les années 1960, partant innocemment à l’assaut des idoles américaines. John, Roger et Pete sont resté totalement abasourdis et incrédules jusqu’au rapatriement du corps. JE: «Je m’attendais à le voir surgir de son cercueil, comme dans une blague. Et ce n’est qu’en voyant sa mère et sa famille que j’ai réalisé que c’était vrai.[532] » RD: «Quelqu’un comme Keith était animé par un seul souci, celui de se débarrasser de son trop-plein d’énergie. C’est le seul homme que j’ai vu ne pas dormir durant une semaine d’affilée et continuer à péter le feu. On dit que les très grands batteurs ne sont pas des êtres humains… Leur rythme normal, c’est un concert de trois heures où ils donnent tout. Dès qu’ils ne jouent plus, ils deviennent dépressifs ou alcooliques. Cela dit, Keith n’était pas fait pour survivre. Il n’a cessé de mettre son existence en danger, s’exposant à tous les accidents possibles et imaginables. Il était dément.[533] » Paradoxalement, si le groupe n’a pas cherché à multiplier les tournées, c’est bien en raison de l’état de santé de Keith Moon, incapable de récupérer une condition physique convenable depuis 1976. C’est cet état de fatigue et de lassitude qui l’a entraîné vers la dépression. Son corps, un beau jour, n’a plus toléré les agressions, et la folie qui habitait le jeu du batteur s’est chaque fois un peu plus évaporée, jusqu’à *Who Are You* où ses absences n’étaient parfois même plus camouflées – quelques cymbales à peine sur «Music Must Change». Parce que Keith ne parvenait plus à jouer en place. PT: «Deux journalistes ont écrit qu’il était devenu une merde et qu’il n’y avait qu’à le virer. Là-dessus, il est mort. Ça m’a foutu en rogne. Qu’il se soit débiné comme ça, à force de déchéance et d’irresponsabilité. Lire de Keith Moon – l’un de mes meilleurs amis – que son cadavre était un indicateur de la décadence du rock’n’roll! Balivernes! Keith était un brave bougre qui s’ingéniait à se dérégler.[534] »

La disparition de Keith Moon est l’événement majeur de l’année 1978 en Angleterre. D’innombrables artistes sont présents aux obsèques, de Paul McCartney à David Bowie. Les ventes de *Who Are You* grimpent alors en flèche. Mais Pete, Roger et John sont anéantis. Leur manager se montre particulièrement perplexe quant aux possibilités de survie du groupe. Toutes les productions en cours sont stoppées. RD: «Ça a été une tragédie. Nous pensions que c’était la fin. Puis nous avons eu la réaction inverse. Nous ne pouvions pas courber la tête face au malheur. Les Who ont toujours été maîtres de leur destin et il n’était pas

possible que celui-ci nous contraigne à nous séparer. Cette réaction fut un réflexe instinctif de survie, pour montrer que nous étions indestructibles. Nous avons donc décidé de continuer avec un autre batteur et de nous présenter à nouveau en concert.[535] » Trois mois de réflexion et d'auditions seront nécessaires avant qu'une décision soit prise: les Who continuent avec le batteur Kenney Jones. Le groupe tournera quasiment toute l'année en Angleterre, en France, en Allemagne et aux États-Unis.

Bien sûr, la mort de Keith Moon a révélé aux autres le caractère éphémère de leur propre existence. D'où un besoin accru de vouloir se sentir en vie, d'occuper les planches jusqu'à l'épuisement. Leur fierté n'est pas égocentrique, elle est la seule issue afin de ne pas disparaître. PT: «D'une certaine façon, nous devons repartir de zéro. Les *vieux* Who possédaient une magie qui fonctionnait à tous les coups. Sur scène, nous ne pouvions être ni bons ni mauvais. Nous étions les Who. C'était comme un rituel entre le public et nous. Maintenant, c'est fini. Nous n'arriverons jamais plus à déclencher automatiquement cette magie. Il faudra en provoquer une autre. La mort de Keith nous a déroutés. Nous l'avons ressentie comme une profonde ironie du sort. Il semblait très en forme, très optimiste. On aurait dit que, pour la première fois de sa vie, il avait atteint une sorte d'équilibre. Mais peut-être que sa raison de vivre, c'était justement le déséquilibre. La perspective d'avoir l'esprit en paix… Je crois qu'il trouvait ça ennuyeux au possible. Sa mort a brisé le rythme profond du groupe. J'ai mieux compris les problèmes qu'ont connus les Rolling Stones pendant plusieurs années, ou ceux des Beatles quand les choses ont commencé à partir à la dérive. J'ai compris à quel point il était difficile de tout recommencer. Peut-être que notre musique va changer, du moins je l'espère. À vrai dire, je ne sais plus très bien.[536] » RD: «Cette épreuve est la plus dure que nous ayons jamais eu à surmonter. Mais il n'est pas dit que les Who se laisseront abattre par le mauvais sort. Keith ne l'aurait pas voulu.[537] »

The Punk & The Godfather

Trouver l'échappatoire à une fin abrupte sera l'acte le plus courageux des Who durant toute leur carrière. Mais comment espérer pouvoir remplacer le batteur le plus original que le rock ait engendré, l'un des plus charismatiques et des plus créatifs?

Kenney Jones est un copain de Pete et de John. Il est de la même génération et s'est forgé une solide réputation en tant que batteur des Small Faces de Ronnie Lane. À plusieurs reprises, il a travaillé en session pour les Who, durant *Tommy* et *Quadrophenia,* et malgré ses faits d'arme passés sous silence, il est avec Nicky Hopkins le musicien le plus impliqué dans l'univers des Who. Mais son recrutement n'a pas été simple. RD: «Nous avons auditionné beaucoup de batteurs. Certains étaient absolument incroyables, ayant carrément piqué tous les plans de Keith et les jouant sans aucune gêne. Kenney s'est imposé à nous petit à petit. D'abord, c'était un ami de longue date, il avait débuté en même temps que nous… Surtout, son jeu n'était pas une imitation de celui de Keith.[538] » PT: «Le problème n'était pas de chercher à remplacer Keith. Kenney a été le premier à

dire qu'il était irremplaçable, et ça a été le seul à jouer sans se poser la question.[539] » Kenney Jones: «Quand Bill Curbishley m'a téléphoné pour me dire que les Who souhaitaient que je devienne un membre permanent du groupe, je me suis dit: "Oh, j'aurais peut-être mieux fait de ne pas répondre et de rester à table." On a discuté avec Pete et Bill pendant deux ou trois heures. Et j'ai soudain réalisé que je connaissais Pete presque mieux que moi-même. J'avais passé toute mon existence dans des groupes qui se sabordaient, dans des plans de carrière minables. Les Who n'étaient pas simplement une énorme organisation, un business, c'était des gens biens, sensibles.[540] »

Malgré de vrais succès populaires auprès des Small Faces, puis de Steve Marriott et de Rod Stewart, Kenney n'en est pas moins resté un *sideman*, un simple technicien auquel on ne demande pas de s'exposer de façon outrancière. Et là réside le problème majeur. Il n'est pas une vedette, et encore moins une personnalité de la nature de Keith Moon. À l'inverse, il passe pour terriblement effacé et docile. Bien sûr, il en est parfaitement conscient. KJ: «La meilleure chose que je doive faire est de rester moi-même et de répéter proprement. Ça sera donc forcément différent. Pete me guide énormément.[541] » PT: «Je crois qu'il est parfait, sauf si l'on prend ce mot au pied de la lettre. Il ne joue pas comme Keith, il ne se conduit pas hors scène comme Keith, et pourtant je ne crois pas que les gens sentiront une grande différence. C'est un excellent batteur, très puissant, très énergique.[542] » Mais son jeu, bien que très précis et d'une vraie amplitude, ne révèle pas la moindre folie ; ce que les fans lui feront payer très cher. Keith Moon était l'Histoire, et la plupart des admirateurs lui pardonnaient ses dernières gamelles, son jeu étiolé et plus froid qu'auparavant. Le pauvre Kenney, quant à lui, sera toujours considéré comme une pièce rapportée. Jamais véritablement intégré, il sera simplement méprisé du fait qu'il ne cherche pas à se mettre en avant. Pete voulait un batteur de ce type. Roger, lui, ne sera jamais convaincu par ce choix tant la transparence de ce nouveau venu laisse apparaître le fantôme du petit cinglé.

Durant les bouleversements ayant suivi la mort de Keith, Pete a non seulement décidé de trouver un nouveau batteur, mais aussi de modifier la structure du groupe en intégrant un pianiste. Malgré ses faibles références, ce sera John Bundrick, un autre copain et musicien de talent. Il est d'origine texane. Sa vie professionnelle en Angleterre s'est déroulée sans gloire, avec Free, en 1972, puis avec les Faces, avant qu'il ne s'adonne presque exclusivement à la session. «Rabbit», c'est le surnom de John, n'aura pourtant aucun mal à se faire une place au sein des Who. Il est là pour donner corps à toutes ces séquences de synthétiseur que le groupe utilisait jusque-là en play-back. Le vrai détonateur des nouveaux Who, ce sera lui.

Durant les premières répétitions filmées au studio de Shepperton, Kenney se donne un mal fou pour faire bonne figure, surtout auprès de Roger. Les premières images de ce nouveau groupe parlent d'elles-mêmes – la complicité a cédé la place à une politesse prudente –, mais l'assiduité des nouveaux finit toutefois par payer. Le groupe sonne différemment, mais il sonne. Vingt-deux titres constituent leur répertoire, axé sur *Quadrophenia* et *Who Are You*. Bien sûr, le groupe ouvrira par «Substitute» et «I Can't Explain». «Pinball Wizard», «See Me Feel Me» et «Won't Get Fooled Again» seront encore du voyage.

Le premier spectacle est fixé au Rainbow Theatre de Londres, le 2 mai 1979.

Et la presse accueille avec bienveillance cet improbable come-back. Les deux premières chaînes de la BBC assurent interviews et reportages. Les 12 et 13 mai, les Who jouent en France, dans les arènes antiques de Fréjus, à quelques kilomètres du Festival de Cannes où leurs deux films sont présentés hors compétition. RD: «Nous voulions que les gens du festival puissent se rendre compte que les Who existent toujours vraiment. De toute façon, les professionnels du cinéma ne connaissent rien au rock'n'roll.[543] » Ces deux films sont *The Kids Are Alright* et *Quadrophenia*. Le premier est une phénoménale compilation de moments forts, depuis l'apparition en 1965 des quatre gamins dans «Shiding» et «Top of The Pops», sous les hurlements de la gent féminine, jusqu'au fracassant show privé de Shepperton, en 1978. Ce documentaire retrace aussi les grandes étapes: la dynamite du tom basse de Keith et le début d'incendie dans l'émission américaine «The Smothers Brothers Comedy Hour», en 1967, les spectacles du *Rolling Stones Rock'n'roll Circus,* en 1968, le Coliseum et Woodstock en 1969, Leeds l'année suivante… Une bagarre titanesque contre les décibels, contre les sonos indignes, contre la fatigue constante des tournées, contre les coups de cafard en backstage. Toujours avec le trublion de service, Keith, évoluant à loisir dans cet environnement intemporel, Pete massacrant son propre matériel avec une froideur démentielle, et le cortège piaillant des imprésarios, des groupies, des journalistes… L'œuvre est aussi inestimable d'un point de vue sociologique. RD: «Nous sommes présentés dans le film comme ce que nous sommes vraiment: des pitres instables, des clowns constamment au bord du désespoir, et non pas comme des demi-dieux du rock. On a trop souvent tendance à se prendre pour un surhomme. Le film de Led Zeppelin, *The Song Remains The Same*, était grotesque pour cette raison. De plus, il est passé complètement à côté de ce qui fait la magie du rock'n'roll: sa puissance et sa fragilité. […] Notre seule différence avec monsieur tout-le-monde, c'est que nous ne gagnons pas notre vie de la même façon. Nous la gagnons en montant sur une scène devant 10 à 20 000 personnes chaque soir. Nous sommes observés, guettés, attendus, entendus, critiqués et aimés. Il faut être extrêmement équilibré pour supporter une telle tension.[544] »

À l'inverse des électrodes de «I Can't Explain» et «My Generation», plantées par des kids teigneux, dopés au Purple Heart, crevant les baffles d'amplis à coups de guitare et suant dans l'étendard national, *Quadrophenia* témoigne des mécanismes envoûtants du rock des sixties avec une honnêteté et une sobriété particulièrement habiles. L'œuvre est un énorme coup de nostalgie des Who, célébrant leur premier public et leur jeunesse au son des Lambretta, des bouges, des amphétamines, des Kinks et des Ronettes. Durant l'année 1978, Franc Roddam a réalisé cette adaptation du second opéra des Who, sans posséder de gros moyens ni en chercher davantage. Son sujet est à l'opposé de ce qu'aurait fait Ken Russell: Roddam n'a cherché que la vérité, avec un soin de documentariste. Son film, produit par Bill Curbishley – et donc financé par le groupe –, est une totale réussite. PT: «C'est l'histoire d'un jeune garçon qui vit à Londres durant les années 1960. L'histoire de ses frustrations, de ses désespoirs, jusqu'à ce qu'il trouve une raison de vivre en prenant conscience de l'absurdité du monde qui l'entoure.[545] »

La trame, fidèle à l'œuvre originelle, plonge le spectateur dans l'univers ambivalent de la culture Mod: à la fois en rébellion et à la recherche d'intégration. La qualité du film doit beaucoup à la justesse de ton de Phil Daniels, le comédien incarnant Jimmy, le héros déboussolé, errant de désillusion en désillusion à la recherche de l'issue qui le sortira de l'enfance. L'imagerie de

Pete, le carcan familial et professionnel, la solitude et la mélancolie du personnage central, tout est parfaitement restitué. RD: «Roddam a été génial. Absolument fabuleux. Et je pense que *Quadrophenia* est un vrai film rock'n'roll, bien plus que s'il y avait eu un groupe là-dedans. Il a une attitude rock.[546] » RD: «Notre collaboration se limite au scénario. Nous n'apparaissons pas. Jimmy découvre que l'on est seul dans la vie. En trois jours, son univers entier s'effondre. […] Bien que l'histoire se situe au début des années 1960, le thème est toujours très actuel: la difficulté que rencontrent les jeunes à s'insérer dans la société. Nous avons choisi cette période car nous y avons vécu nos propres problèmes de fin d'adolescence. Et puis les bagarres entre les Mods et les Rockers constituaient une excellente toile de fond.[547] » Sans apparaître pour autant, les Who sont omniprésents: Jimmy a accroché sur le mur de sa chambre une photo de Pete et la fameuse affiche *Maximum Rhythm'n'blues*, il lorgne «Top of The Pops» à la télévision lorsque le groupe joue «Anyway, Anyhow, Anywhere», il s'enferme dans une cabine de disquaire pour écouter le single et fait monter l'ambiance des boums en posant sur l'électrophone «My Generation». Mais les Who ne sont pas les seuls héros de cette génération: «You Really Got Me» des Kinks est un hymne revigorant, James Brown, les Ronettes et les Supremes font danser les gamins… Le Pop Art des premiers dandys façon Troggs prend forme, comme la primauté culturelle des jeunes, celle qui mènera l'Angleterre vers d'incroyables bouleversements. Non seulement le film de Roddam célèbre le mouvement Mod et toute la genèse de la culture du British Beat, mais il offre également une lecture plus historique et réhabilite complètement le deuxième opéra des Who, dont le sujet – en 1973 – était surtout apparu comme démodé aux yeux du grand public.

Ces deux films constitueront pourtant une simple parenthèse ludique et anachronique durant le Festival de Cannes. Francis Ford Coppola obtiendra la Palme d'or avec *Apocalypse Now*. À Hollywood, l'oscar reviendra à Michael Cimino pour *Voyage au bout de l'enfer*. Quant aux films musicaux, c'est Milos Forman qui s'octroiera la meilleure critique avec son adaptation de *Hair*. Les Who s'attirent cependant une excellente publicité durant l'été, mais leurs preuves demeurent toujours à faire sur scène.

Leur tournée française passe uniquement par Fréjus et Paris. Celle de Grande-Bretagne n'est guère plus étoffée: Glasgow, Édimbourg et Londres. Mais l'étape de Londres représente l'un des shows majeurs de l'année, regroupant AC/DC, Nils Lofgren et les Stranglers devant 77 000 personnes dans le stade de Wembley. Pete a donné deux autres concerts auparavant, l'un en solo lors du gala d'Amnesty International au Théâtre de Sa Majesté – il y a joué en acoustique «Pinball Wizard» et «Drowned», avant d'être rejoint par le guitariste classique John Williams pour «Won't Get Fooled Again»! –, l'autre au Rainbow Theatre pour un show caritatif contre le racisme. À cette occasion, un groupe de fortune est constitué avec certes Kenney Jones et John Bundrick, mais aussi avec Tony Butler à la basse et Peter Hope-Evans à l'harmonica. «Won't Get Fooled Again», «Tattoo», «The Real Me», «Bargain» ou encore «Let's See Action» sont au programme, sans John Entwistle ni Roger préoccupé par le tournage de *McVicar*. RD: «Le film est tiré d'un roman écrit par un type qui a passé la moitié de sa vie en prison. Chaque fois qu'il en sortait, il repartait casser une banque et se faisait repiquer. J'ai été profondément touché par ce livre car cette vie-là aurait très bien pu être la mienne.[548] » Son rôle-titre de taulard l'a seulement contraint à se

couper les cheveux.

Comme prévu, Roger et toute l'équipe sont à pied d'œuvre pour la suite de la tournée, de septembre jusqu'en fin d'année. Le Stade Olympique de Nuremberg réunit 65 000 fans. La route américaine est tout autant tracée: deux dates au Capitol Theatre de Passaic, cinq au Madison Square Garden, deux à Brighton, à Stattford… Une section de quatre cuivres a été ajoutée à la formation pour les shows américains. Pete, en grande forme, s'amuse avec Bundrick. Kenney, qui paniquait avant les premiers concerts, se défend et tente de sortir de son propre formalisme. Les Who passent à Detroit, à Pittsburgh, à Cleveland, à Pontiac… La fatigue commence à se faire sentir. À Chicago, avec un ton incroyablement ironique et désabusé, Pete lâche: «On s'amuse ici? On est un vieux groupe, mais on sait s'amuser.» Après quelques instants de silence, il ajoute, au bord des larmes: «Chicago, je vous aime… On aimerait rester plus longtemps.» S'enchaînent deux versions tonitruantes de «Music Must Change» et «Pinball Wizard».

La qualité des spectacles est nettement supérieure à ce que furent certaines apparitions en 1975 ou 1976. Malgré des alertes graves – lorsque Pete oublie les accords de «My Wife» ou lorsque Kenney ne comprend pas les improvisations décousues du guitariste –, les Who ont toujours une impressionnante allure, une motivation fiévreuse. Bundrick fait des merveilles en accompagnement et permet enfin au groupe de jouer «Baba O'Riley» en toute sécurité. Les cuivres n'entravent pas la qualité intrinsèque du groupe et sont relégués loin dans le décor. John est imperturbablement efficace. Kenney tient le choc. Pete enlève quelques solos de baroudeur. Les chœurs sont justes. Et Roger, cheveux courts et musculature d'athlète, assume la tenue des vocaux avec maestria, bien aidé par la sonorisation irréprochable des techniciens de l'équipe. RD: «Nous avons été contents dès le premier concert à Fréjus. Nous étions morts de trouille comme des débutants, mais comme tout s'est bien passé, le lendemain nous étions gonflés à bloc. Kenney, malgré l'énorme fardeau qu'il avait à porter, s'en est tiré magnifiquement. On va travailler comme jamais. Nous allons clouer le bec à tous ceux qui nous croyaient finis.[549] » Même Pete retrouve son humeur taquine avec Roger. Sur scène, il le toise comme dix ans auparavant, l'attire dans ses griffes, le rejette, puis revient aussitôt le chercher. PT: «Il y a toujours un moment où Roger vient vers moi et me fait un sourire bébête supposé communiquer au public la complicité des stars. C'est censé être un numéro dans lequel je suis en connivence avec lui. Comme si on se disait qu'on a l'air ennemi, mais qu'en fait, on ne l'est pas. Et dans ces moments-là, je le regarde, l'air de dire: “Sale branleur.” Et ça le met en colère, que je ne joue pas le jeu.[550] » Titiller Roger était le challenge que Pete et Keith se permettaient quand tout allait bien ; une sorte de virile camaraderie qui n'a de sens que dans la mythologie des Who. De telles attitudes sont la preuve qu'ils existent toujours bel et bien.

Durant l'été, la presse américaine est extrêmement sollicitée par d'autres groupes à l'énergie dévastatrice, comme par exemple Police. Mais les chroniques sur les Who sont encore enthousiastes, bien que peut-être plus clairsemées que par le passé. Un malheureux soir, ils feront pourtant la une de tous les médias. Le groupe remplit toujours les stades, crée une frénésie tellurique, des trépidations surhumaines… qui ont coûté la vie à onze personnes, piétinées dans la cohue de l'ouverture des portes du Riverfront Coliseum de Cincinnati, le 3 décembre 1979.

Les Who, après avoir joué sans savoir ce qui était arrivé, ont été malades d'apprendre qu'ont leur avait caché une telle tragédie. Bien sûr, un débat s'enclenche sur les conditions piteuses offertes au public lors de ces concerts démesurés. Les Who eux-mêmes constatent avec dépit combien leur propre spectacle peut être déshumanisé au point d'ignorer les drames qui s'y déroulent. Le coup est rude pour toute leur équipe, même si le service d'ordre ne relève pas de leur responsabilité. Pete va prendre en phobie les foules de ses propres shows et dorénavant rejeter les offres concernant des stades gigantesques. Les vieux démons réapparaissent – sur l'inutilité de tout ce cirque sur scène, sur le rôle actuel du groupe… PT: «Quand Keith a commencé à disjoncter, il aurait fallu splitter pour le libérer de cette tension. Et puis le jour des onze morts à Cincinnati, le lendemain à Buffalo, Roger a dit: "The show goes on." Mais non, on aurait dû arrêter.[551] »

La tournée américaine se prolonge de Philadelphie à New Haven, puis de Boston à Largo. Le 28 décembre, les Who donnent leur dernier concert de l'année à l'Odeon Hammersmith de Londres, à l'occasion d'un show organisé au bénéfice du Cambodge. Ce spectacle regroupe notamment les Pretenders, les Clash et les Specials. Pete incarne le Monsieur Loyal, sans jamais sombrer dans le pathos ou la démagogie. À la fin de la prestation des Who, résonne une très longue ovation.

À partir de l'été 1979, l'actualité des Who devient sans précédent. *The Kids Are Alright* est d'abord sorti en salle, puis sous la forme d'un fameux double album. La pochette à elle seule renoue avec les extravagances d'antan: les quatre Who originels roupillant solennellement drapés dans la bannière britannique. Pete, mains jointes et semblant en proie à quelques rêves innocents, est le personnage central. Les trois autres reposent leur tête sur cet angelot massif. Jamais les punks n'ont su atteindre une telle dérision, un tel décalage sarcastique et provocateur, mais les Who – allongés sur une stèle patriotique – reposent sur leur propre gloire, froissent leurs propres lauriers comme ils l'avaient déjà fait chaque fois qu'on pensait devoir les enterrer. Ce coup de maître est une rude leçon. Et les premiers extraits de l'album, datés du milieu des années 1960, sont bien encore des tornades contestataires, à faire pâlir Johnny Rotten.

Avec la disparition prématurée de Sid Vicious à l'âge de vingt et un ans, c'est tout le mouvement punk qui va régresser et progressivement s'éteindre. La new wave naît de cette agonie, froide et oppressante. Mais l'industrie du rock a encore besoin de ses *dinosaures*. En Europe, *Quadrophenia* devient progressivement un film culte, puisque le fatalisme adolescent contemporain s'accorde à cette histoire d'un gamin paumé des sixties. PT: «Lorsque j'avais vingt ans, je ne pouvais pas m'imaginer arriver un jour à vingt-cinq ans. Aujourd'hui, j'en ai trente-quatre et le temps passe à toute allure. J'ai une fille de dix ans et, à la vitesse où ça va, j'ai l'impression que c'est l'année prochaine qu'elle va quitter la maison au bras d'un zozo recouvert d'épingles à nourrice. Mes soucis sont d'ordre familial. Mon but premier est le bonheur de mon clan, c'est pour ça que je ne suis pas pressé de repartir en tournée. Mais je sais maintenant que le pouvoir magique qui nous unit sera toujours là, quel que soit notre âge. J'avais écrit *Quadrophenia* pour clore définitivement une période, pour baisser un rideau. Mais cela ne s'est pas passé ainsi, cette putain d'époque continue à nous suivre, elle ne veut pas mourir. Les Who non plus. […] Je savais que tôt ou tard les gens comprendraient *Quadrophenia*. Ils n'ont d'abord pas aimé car c'était leur histoire que je racontais, mais de façon trop lucide. Lorsque j'écris une chanson aujourd'hui, j'ai

l'impression de faire un boulot de psychanalyste. Je viens d'en terminer une que j'ai envoyée à Art Garfunkel et qui s'intitule "Brooklyn's Child". C'est l'histoire d'une fille qui ne parvient pas à être heureuse et à vivre normalement. Elle passe ses journées à pleurer, allongée sur un drap blanc, et ses parents ne comprennent pas ce qui se passe. Le couplet suivant est une autre scène, celle d'un garçon qui se promène dans la rue. C'est un Noir. Il est superbe, beau, jeune, élégant. Mais il est tellement beau qu'il intimide les autres. Personne n'ose lui parler. Il est donc seul. Et lui aussi, il pleure. Un jour, la fille se lève, enfile une robe magnifique et sort enfin dans la rue. Elle croise le garçon, ils se regardent. Et le garçon la viole sur un terrain vague. C'est une chanson dont je suis fier, mais quelqu'un peut-il m'expliquer pourquoi j'ai écrit un truc pareil? Je n'ai jamais vécu ça. Pourtant, je sais que je suis très près de quelque chose d'important.[552] »

Depuis toujours, Pete ausculte les répercussions d'une société ultraviolente sur l'âme des enfants et des proies, de tous ceux qui ressentent les contradictions de leur propre existence, la futilité de leur propre vie face aux phénomènes récurrents d'incommunicabilité. *Quadrophenia*, dix ans après *Tommy*, rencontre son vrai public, après que les illusions de la révolte punk s'effondrent, après que chacun des enfants réalise le degré de fragilité qui était le sien. La musique change de nouveau. La pop planétaire tente bien d'abrutir les cerveaux avec Rod Stewart ou Supertramp, mais de vrais talents apparaissent, à la conscience écorchée, comme Kate Bush, Dire Straits, Joe Jackson et surtout Sting, le héros d'un trio de choc, Police ; des gamins hargneux jouant des hymnes au format limpide comme savaient le faire les Who. Ils ont inventé un son nouveau, mélange de ska et de reggae, qui fait vibrer le monde du rock. Stewart Coppeland, le batteur, est la coqueluche des instrumentistes, comme Keith Moon autrefois. Leurs ventes sont colossales. Les tubes se succèdent mois après mois, célébrés sur tous les continents. Un tel sacre, une telle révolution musicale était le monopole des Beatles. Le rêve honteux des Who, qui, malgré une pléiade de hits, sont toujours restés dans l'ombre. Sting et Police ont pris le pouvoir en 1979. Le monde à leurs pieds, ils en perdront la mesure.

Une année auparavant, Sting vivait de petits boulots comme comédien, tournant des publicités piteuses, tentant de multiples auditions pour des longs métrages et des téléfilms. Franc Roddam lui a donné sa chance (Nda. Il est le chef des Mods, le héros que Jimmy vénère dans *Quadrophenia*), mais ses rêves d'auteur lui ont déjà fait écrire «Roxanne» et «Can't Stand Losing You». Tout au long de ses trois scènes, Sting a été tellement efficace et a manifesté une telle fermeté dans ses répliques de chef de clan que, au montage, il a fallu couper toutes ses séquences dialoguées pour ne pas créer un déséquilibre avec les autres comédiens. L'histoire de cet incroyable perdant aurait été sordide si la chance ne s'en était enfin mêlée.

You Better, You Bet

La bande originale de *Quadrophenia*, sortie en double album au mois de

septembre 1979, fait bonne figure au milieu de l'avalanche de nouveautés et des fracassants come-back comme celui des Pink Floyd avec *The Wall*. Mais les Who ne sont plus ce qu'ils ont été. Ils ne sont plus l'avant-garde depuis longtemps, et ce qu'ils incarnent musicalement en tant que rockers authentiques correspond davantage à une soif de nostalgie dont le public est friand. Leur carrière, à travers trois générations, n'est plus que celle de témoins. Pete s'est trompé de partenaire pour rejouer le coup du duo à succès qu'avait créé Elton John avec Kiki Dee. Il traîne du côté des Wings et de Paul McCartney, apparaissant sur le LP *Back To The Egg*. Mick Jagger, en choisissant David Bowie comme coéquipier, saura remettre les Rolling Stones sur le devant de la scène pour une dizaine d'années au moins.

Mais les années 1980 s'ouvriront sur un étonnant symbole, le sacrifice et l'assassinat d'une icône qui dominait les consciences depuis deux décennies: John Lennon. L'émoi planétaire sera à la mesure de ce qu'étaient les Beatles en 1966. Ailleurs et dans l'anonymat, John Bonham mourra à son tour. Led Zeppelin ne s'en relèvera pas avant des siècles.

En janvier 1980, Pete achève un traitement contre cet alcoolisme qui flattait ses humeurs noires depuis cinq ans. Il se fait soigner pour des troubles auditifs, comme après chaque tournée. Mais pas question d'utiliser pour autant des bouchons, ni même de baisser le volume des amplis. PT: «Si je me bouche les oreilles, rien ne va plus. La raison pour laquelle nous jouons si fort est que le volume me permet de perdre mes inhibitions. Hors de la scène, je ne suis pas un cinglé qui saute sans cesse en l'air, comme je le fais sur scène. Si je peux faire des trucs dingues, c'est parce que le volume sonore me projette dans un état second qui me permet d'oublier complètement mon habituelle tenue réservée. Je suis un autre quand je prends les décibels en pleine tête.[553] » En février, se trament les préparatifs d'un nouvel album pour lequel Pete enregistre des démos dans les studios de la Warner Bros, à Los Angeles. Le 19 mars, au «Kenny Everett Show», Pete et Kenney interprètent «Rough Boys» qui doit figurer sur le prochain LP solo de Pete, puis une nouvelle tournée d'envergure commence. En Europe, ils passent par Essen, Zürich, Vienne, Munich et Francfort. Aux États-Unis et au Canada, près de quarante dates quadrillent le continent d'avril à juillet. Les Who n'étaient pas restés sur la route aussi longtemps depuis 1971! Mais la tournée américaine est laborieuse. Afin de limiter l'afflux trop massif du public et les risques d'accidents depuis le drame de Cincinnati, les stades géants sont évités dans la mesure du possible. À Los Angeles, deux concerts consécutifs ont donc lieu au Forum, puis quatre autres au Sports Arena. À Tempe, en Arizona, la ville ne peut plus faire face à la demande en électricité – tous les systèmes d'air conditionné tentent de combattre la canicule. Les coupures entraînent l'annulation du concert au bout de dix minutes. À Austin, les pompiers rafraîchissent la foule avec des pompes à eau. À Atlanta, une ovation de dix minutes précède un «Summertime Blues» vénéneux. Et le groupe termine à bout de forces, le 16 juillet, à Toronto. Pete joue avec une main cassée, les oreilles bourdonnantes, des cernes de centenaire, et avec une nouvelle cure de désintoxication en perspective.

À quelques rares exceptions, les Who ont chaque fois fait salle comble, que ce soit avec Van Halen et Tom Petty ou en tant que seule tête d'affiche. Mais ils sont dans un état de fatigue si accentué qu'il leur faudra quatre mois pour récupérer.

Autant d'efforts, compte tenu de l'énergie avec laquelle les shows se déroulent

– huit titres sont parfois joués en rappel –, constituent dorénavant un supplice. Le lourd tribut nécessaire pour ne pas être oublié. Roger, dont l'hygiène de vie exemplaire lui apporte désormais une aide précieuse, en est parfaitement conscient. L'empire des Who ne tient que dans leur gloire passée et dans les shows impressionnants qu'ils sont encore capables de donner. Mais le processus d'érosion commence à gagner sur leur mental, aussi orgueilleux soit-il. Pas la moindre nouvelle chanson n'a été présentée durant la tournée, et les titres les plus récents, comme «Sister Disco», ne sont même pas devenus des tubes. «Substitute» et «I Can't Explain», en ouverture, sont vieux de presque quinze ans. Pete n'est plus le substitut de qui que ce soit. Et que pourrait-il encore ne pas pouvoir expliquer à propos de l'amour ou d'une idylle, lui qui est marié depuis 1969? Les Who le sentent, leur musique est anachronique. Elle est fantastiquement roborative et séduisante, mais plus personne ne peut prétendre progresser avec de telles archives.

C'est justement parce que le contexte est placé sous le signe de la douloureuse prise de conscience que chacun des membres du groupe redouble d'activité et de projets. Durant la tournée, Pete Townshend a fait paraître son nouvel album solo, *Empty Glass*. L'avenir ne doit passer que par la nouveauté. Et la machine impériale des Who est devenue bien trop lourde et lente pour réagir avec vigueur. *Empty Glass* a été concocté rapidement, avec l'aide de sidemen comme Simon Philips à la batterie. Mais Kenney Jones et John Bundrick sont aussi de la partie. Chris Thomas est présent à la production – il s'occupe des Sex Pistols et des Pretenders. PT: «Auparavant, je faisais des disques solo avec le matériel rejeté par les Who. Je me suis dit que je devais désormais être capable de prendre moi-même davantage de risques.[554] » Plus de la moitié des titres regorgent d'une vitalité enthousiasmante, dont un «Rough Boys» aux riffs tonitruants. Pete confirme, s'il en était besoin, ses prédispositions de meneur d'hommes, et surtout sa capacité à produire un univers crédible et parallèle à celui des Who. Le disque atteindra la 5e place des hit-parades américains, et la 11e en Angleterre. Simplement le plus grand succès en solo réalisé par l'un des membres du groupe. Le single «Let My Love Open The Door» / «And I Moved» atteint quant à lui la 9e place aux États-Unis. Même si ce succès s'avère être de courte durée, même si certaines critiques parlent d'une musique «désuète», et si la plupart n'osent pas brocarder une légende du rock, il reste encore un énorme public pour s'en contenter. Il appartient à la même génération que Pete, souffre des mêmes élans de nostalgie et préfère réécouter cent fois un vieil album de Cream que le dernier Roxy Music.

De son côté, Roger est le principal interprète de la bande originale du film *McVicar,* mais les invités sont nombreux, et principalement les membres des Who, apparaissant à tour de rôle, jamais ensemble. RD: «Ça faisait partie du deal, il fallait que les Who jouent individuellement sur le disque. C'était nécessaire pour obtenir le financement du tournage.[555] » Bill Curbishley est d'accord pour prêter l'argent au réalisateur Tom Clegg, à cette seule condition. Jeff Wayne est à la direction musicale. Les chansons sont composées par Russ Ballard, et principalement par Billy Nichols. Adam Faith effctue une apparition dans le film. Mais toute cette histoire ne sera qu'un flop. Roger est efficace et parfois impressionnant dans le rôle de cet ancien truand, devenu l'ennemi public n°1 en Grande-Bretagne, mais la mise en scène n'a pas de vraie dimension maléfique.

En septembre, le groupe dans son entier est appelé à témoigner à Cincinnati,

dans l'affaire du Riverfront Stadium. Promoteurs et organisateurs se rejettent la responsabilité face au procès intenté par Todd Volkman, l'un des survivants de la bousculade. John craque et pleure en entendant les témoignages. À la fin du mois, sort le LP *Scary Monsters* de David Bowie. Pete se fait remarquer à la guitare sur «Because You're Young». *My Generation,* réédité sur le label Virgin, rebondit à la 20e place des *charts* quinze ans après sa sortie initiale.

De novembre à décembre 1980, les Who sont au studio Odyssey de Londres, où ils préparent leur nouvel album. Ce sera *Face Dances,* réalisé et distribué après bien des difficultés sous la houlette du producteur américain Bill Szymczyk. Le mixage final est effectué en Floride, sans le groupe. Une tournée anglaise, début 1981, sert de tremplin promotionnel. Au Rainbow Theatre, les Who donnent un concert de charité pour l'organisation de Erin Pizzey aidant les familles pauvres de Chiswick. Pete, une fois sur scène, en profite pour régler son compte à la droite de Margaret Thatcher. PT: «Je pense que j'agis en socialiste. Je crois en l'égalité. Ce qui m'intéresse vraiment, c'est que l'Angleterre reste un pays où toutes sortes de gens puissent vivre en harmonie. J'aime les Antillais et leur musique, j'ai beaucoup d'amis asiatiques. Je suis alarmé aujourd'hui par la montée des fascistes en Grande-Bretagne. Ils font trop parler d'eux.[556] » Ensuite, les trois dates au stade de Wembley constituent l'apogée du parcours scénique anglais. «You Better You Bet», «Don't Let Go The Coat», «Another Tricky Day» et «The Quiet One» constituent le nouveau matériel, mais leur reprise de «Twist & Shout», chantée par John, est transformée en une tornade fantastique. Le single «You Better You Bet» / «The Quiet One» atteint la 9e place des *charts* anglais, et la 10e aux États-Unis. Modelés en préquadragénaires sportifs, les Who sont invités à «Top of The Pops» lors de la parution du disque au mois de mars. L'accueil sera pourtant très mitigé. Les fans défendent l'album avec vigueur, tandis que les journalistes étalent leur lassitude. *Face Dances* n'est pas un mauvais disque. Son titre phare sera même un vrai succès, mais une sorte de conformisme, de polissage bien trop mature y règne. L'ensemble dévoile une raideur mécanique, un formatage bien trop consciemment élaboré. PT: «J'avais fait plein de démos en studio, à Los Angeles. Ricky Lee Jones se trouvait dans celui d'à côté, tout comme les Doobie Brothers. L'atmosphère était absolument extraordinaire, et j'avais composé de bonnes chansons pendant ce voyage. Pourtant, *Face Dances* est devenu l'un de nos disques les plus insipides. Je ne sais pas où nous avons commis des erreurs ; je pensais avoir travaillé dur.[557] »

John apportera involontairement la réponse: «Nous devions diviser le groupe en trois. Chacun jouait trois fois un bout de la chanson, et Bill Szymczyck choisissait le meilleur extrait. C'était une façon très étrange de procéder pour les Who. Les parties étaient collées les unes aux autres, et nous n'avions qu'une vision incomplète du disque. Traditionnellement, nous procédions toujours beaucoup plus vite, à l'exception de "Won't Get Fooled Again" et de "Baba O'Riley" sur lesquels nous avions joué sur un préenregistrement.[558] » La méthode de Szymczyck est celle qu'adopte la quasi totalité des groupes pop: d'abord un enregistrement de la rythmique seule (basse et batterie), puis une prise pour les claviers, une autre pour les guitares, et enfin les prises de chant puis de chœurs. Cette technique permet de travailler dans le détail le plus absolu. Mais les musiciens ne jouent jamais ensemble! Les Who avaient toujours rechigné face à ce genre de diktat des ingénieurs du son, préférant enregistrer en direct, quitte à refaire les prises si l'un ou l'autre des musiciens n'était pas à son maximum. Leurs enregistrements sont jalonnés d'approximations rythmiques et mélodiques que les

directeurs artistiques ont considéré comme le fruit de négligences. En contrepartie, pourtant, chaque chanson était dotée d'une force véritable, puisque les musiciens les jouaient en condition de scène. L'enregistrement piste par piste de *Face Dances* et son mixage édulcoré ont suffi à gommer l'âme même du groupe, son énergie collective.

Cette fatale erreur ne ternira pourtant pas la réputation de Szymczyck, déjà préoccupé par d'autres lancements lucratifs. Mais les Who et leur crédulité ne s'en relèveront pas. Malgré la présence de «You Better You Bet», la magie entre les musiciens ne fonctionne pas. Le petit Keith Moon manque cruellement. Comme manque cette famille soudée et passionnée que constituaient Kit Lambert et Chris Stamp avec les musiciens. Mais Kit Lambert est mort tout seul chez lui, le 7 avril 1981. Un autre pan de l'empire s'est ainsi effrité. Chris Stamp: «Il vivait à Venice, en Californie. Il s'était fait virer de l'hôtel où il résidait et cherchait de l'argent dans toute la ville. Il était alcoolique et accro à l'héroïne, et avait été obligé de suivre un traitement dans une clinique en Suisse. Quand il est revenu à Londres, il s'est accroché à la cocaïne, s'est fait arrêter par la police. Il ne possédait plus un sou et n'avait toujours pas été payé pour son travail sur *Tommy*.[559] »

En 1978, Pete répondait aux questions du journaliste Sacha Reins sur les perspectives d'avenir des Who, tandis que Keith Moon s'éreintait sur un vélo d'appartement: «Je ne pense pas que les Who s'auto-détruiront, ni ne se sépareront, parce qu'il y a quelque chose de spécial qui se produit quand nous sommes ensemble. Lorsque nous nous retrouvons tous les quatre pour faire de la musique, il se passe quelque chose de magique. Une magie que nous ne comprenons pas, que nous ne contrôlons pas. Cela se produit, c'est tout. Ce qui nous donne un pouvoir extraordinaire. Nos facultés intellectuelles et sensorielles sont multipliées par mille. Cela ne se produit que lorsque nous sommes réunis tous les quatre. Individuellement, jamais. Demain, je peux former un groupe avec les meilleurs musiciens du monde, pareil phénomène ne se produira jamais. C'est pourquoi, ayant goûté à ça, c'est comme une drogue, j'en veux encore et encore. Je ne veux pas dissoudre les Who, nous en mourrions tous. Des gens ont tenté d'expliquer cela par nos différents signes astrologiques qui seraient totalement complémentaires. Je ne sais pas. Je jure que certains soirs, sur scène, nous communiquons entre nous par télépathie. Cette force nous a permis de survivre face à tous les emmerdements quotidiens qui sont à l'origine de la dissolution de la plupart des groupes. Elle nous a permis d'accepter le temps qui passe.[560] » Trois ans plus tard, Pete a toujours cette même détermination créatrice, mais plus vraiment les mêmes objectifs, surtout après le désastre de *Face Dances*.

Le succès de *Empty Glass* l'a persuadé d'amorcer une vraie carrière solo. Ses projets personnels lui prennent alors de plus en plus de temps, et pas seulement dans le domaine musical: «Les tournées semblent être nécessaires à un certain type de groupes. Foreigner, Kiss, Cheap Trick ou Elvis Costello jouent chaque jour de l'année. À ce rythme-là, les gens crèvent! Dans un journal anglais, *Sounds*, il y a eu un article sur tous les gens morts à la tâche dans le monde du rock. De quoi remplir six pages! On ne peut pas dire que ce soit un travail très dur en soi. Il s'agit plutôt d'une tension nerveuse, d'une fatigue qui s'accumule quand on est toujours loin de chez soi. […] Je ne suis pas contre les tournées en général. Je reste convaincu qu'un groupe de rock'n'roll doit donner des concerts pour être un vrai groupe de rock'n'roll. Mais il n'y aura plus rien de comparable à ces énormes

tournées où nous étions sur la route durant cinq semaines. Nous ne ferons plus jamais ça. C'est devenu incompatible avec ma vie de famille. Ma femme n'est pas opposée à mon absence, et je dirai même qu'elle m'y encourage de temps à autre… Mais elle a repris ses études pour être enseignante, et pendant les trois années qu'elle a passées pour obtenir son diplôme, j'ai estimé que c'était à moi de m'occuper des enfants, et non à une fille au pair.[561] »

Si Pete est lassé des concerts, c'est aussi pour une autre raison. Ses problèmes de surdité vont chaque jour s'aggravant dès qu'il est en tournée. De son côté, John travaille pour lui-même, réalisant un album au titre remarquablement honnête: *Too Late The Hero*. Quant à Roger, s'il n'est toujours pas satisfait du jeu de Kenney, ses aspirations sont d'un autre ordre: «Nous ressentions le besoin de continuer. Nous avions l'impression que si, en plus de perdre Keith, nous perdions le groupe, nous serions anéantis. L'erreur a résidé dans le choix du batteur, Kenney Jones. Son style n'était pas adapté.[562] » RD: «Ce n'est pas son talent qui est en cause. Kenney est un excellent batteur. Il avait déjà remplacé Moonie alors qu'il était trop défoncé pour jouer. Mais on n'aurait tout simplement pas dû remplacer Keith. Il fallait laisser la porte ouverte à toutes sortes de batteurs, et les laisser s'entredéchirer pour obtenir la place. Un jour ou l'autre, il y aurait bien eu un type vraiment en colère qui se serait pointé habillé tout en rouge, et qui aurait viré notre batteur en l'insultant. Celui-là seul aurait mérité la place de Keith.[563] »

Mentalement vidés, les Who annoncent en septembre 1982 la sortie de ce qui doit être leur disque ultime, ainsi qu'une toute dernière tournée jusqu'en décembre. L'album est une idée de Pete, très investi par l'actualité et l'oppression impérialiste de Reagan et Thatcher, et obnubilé par l'idée de ne pas terminer sur un échec. Ou du moins d'enregistrer une musique sans consistance. La tournée, baptisée *Farewell*, est en fait imposée par Bill Curbishley, alors que ni Pete, ni Roger, ni John n'ont spécialement envie de se montrer.

It's Hard sort ainsi dans l'indifférence, tandis que *Face Dances* est déjà oublié. Les critiques sont mauvaises. Pourtant, l'enregistrement est dû à Glyn Johns, l'ingénieur alchimiste qui contribua à faire de *Who's Next* un album légendaire. Les textes de Pete sont excellents. Certaines compositions également, mais pas les arrangements. John Bundrick a été viré et remplacé par Tim Gorman. Une section de cuivres, supervisée par John, se charge également de quelques effets. L'inflexion générale s'apparente à la pop américaine, ampoulée et rigide. Les gimmicks affluent, sans bien sûr parvenir à transcender l'essence de ce que furent les Who. Seuls «Athena» par ses variations de rythme, «Eminence Front» par son funk, «One Life's Enough» pour ses harmonies sauvages et «Cry If You Want» pour sa colère, sauvent le disque d'une sensation de vide. La beauté brutale des mélodies d'antan est oubliée. La tension fantastique et la défiance que créait Keith Moon ne sont plus que souvenir. *Rock & Folk*: «Eh oui! Pete, c'est dur pour tout le monde. Dur, mais même pas triste. Cet album, le dernier des Who en principe, sent fort le sapin, mais on n'a même pas envie de verser des larmes. La magie s'obstine à ne plus vouloir fonctionner. On ne vous reproche rien. C'est l'ensemble qui cloche. Pour l'instant, j'ai plutôt envie d'écrire que vous avez de beaux restes, mais c'est justement ce que vous n'avez pas envie d'entendre. C'est dur, mais tout est bien comme ça.[564] »

It's Hard n'a qu'une vague identité, celle d'un produit qui cherche à se fondre dans le moule de la mode du moment – celle des eighties qui consacrent Michael Jackson. Depuis l'orgue de Al Kooper dans *The Who Sell Out,* de nombreux éléments extérieurs, principalement les synthétiseurs, sont venus alimenter la force harmonique du groupe. En 1982, ils ne sont plus qu'un vulgaire ersatz séducteur. Seul subsistera la danse blafarde de «Eminence Front»: 68e au *Billboard* et 77e au *Cash Box!* C'est plus qu'un camouflet. Pour le *Farewell Tour*, les Who, accompagnés par Tim Gorman aux claviers, ont prévu de jouer la moitié du répertoire contenu sur *It's Hard*. Ils se raviseront en cours de route, comme cela fut déjà le cas avec «The Quiet One» de *Face Dances*. JE: «Les gens restaient plantés parce ce qu'on ne jouait plus certains morceaux comme "My Generation" et "We're Not Gonna Take It". Les gens ne voulaient pas écouter les nouveaux morceaux et ne faisaient pas l'effort de s'en imprégner. Moi, j'avais écrit "The Quiet One" spécialement pour remplacer "My Wife" et "Boris The Spider", parce que j'en avais marre de les chanter.[565] » Une tournée en Allemagne avait été annulée l'année précédente, du simple fait que les musiciens étaient trop fatigués. L'année suivante, ils ne chercheront même pas à réparer cette absence. En Angleterre, Birmingham est la seule ville retenue. Le show est désastreux. Les fumigènes et autres explosions durant «Won't Get Fooled Again» semblent chercher à pallier quelques sérieux déficits. L'humour cynique de Pete tombe à plat. Et l'humeur des musiciens, comme celle d'une partie du public, sombre dans la décadence. John Atkins: «L'atmosphère était terrifiante. Beaucoup de gens ont compris qu'ils voyaient le groupe pour la dernière fois.[566] » Dehors, à la fin du concert, quelques ivrognes exposent leur nudité, furieux de n'avoir pas entendu «My Generation».

La suite est vouée aux États-Unis, avec quarante et une dates effectuées au pas de course. À nouveau, les concerts se jouent dans des stades géants: 37 000 personnes au Capital Center de Largo, 91 000 en deux soirées au Kennedy Stadium de Philadelphie, avec en ouverture Carlos Santana et les Clash… Tous les records d'affluences sont encore battus au Rich Stadium de New York, avec 85 000 entrées. En dépit de moments forts comme avec «Love Reign O'er Me» et les titres de *Quadrophenia* que le groupe affectionne désormais particulièrement, il plane sur la tournée une humeur franchement mélancolique, sinon désabusée. Au milieu du show new-yorkais, alors que la pluie commence à tomber, Roger s'écrie en regardant le ciel: «C'est lui le plus bel effet au monde! Même les Stones n'ont pas de tels moyens![567] » Les Who jouent leur épilogue. Ils sont sur le point de perdre la grande bataille des derniers survivants des sixties et leur duel fameux avec les Rolling Stones. Roger ne peut s'empêcher d'avoir un pincement au cœur à cette seule perspective: «Je les admire de pouvoir durer aussi longtemps. Ils font bien leur boulot. Ils étaient originaux et ils le restent. On peut être déçu par leurs disques récents, mais leur patte demeure. Est-ce que ça justifie qu'ils soient toujours aussi importants aujourd'hui? C'est dans la réponse que réside le débat.[568] »

Le show continue à Pittsburgh, à Indianapolis, à Pontiac… Les titres les plus récents sont progressivement remplacés. «My Generation» refait son apparition. Dans l'Illinois, à Saint Paul, Pete casse une corde durant «5.15» et termine la chanson en chantant son riff de guitare. À Toronto, Joe Jackson fait l'ouverture. Le soir, tout le monde fête les trente-huit ans de John. Pete se retrouve encore une fois complètement saoul.

En tournée, depuis la disparition de Keith Moon, Pete Towshend s'est lui-même attribué le rôle de menace permanente. Mais son penchant pour l'alcool a toujours été la conséquence de graves problèmes personnels. Or, depuis 1981, il souffre de la progression continuelle de sa surdité. Sur scène, il ne perçoit plus toutes les fréquences médiums, parfois plus le chant ni même la basse. Ses erreurs rythmiques, à cette époque, viennent de là, comme ses approximations en solo. Et il lui est impossible d'accepter la fatalité d'une pareille déchéance, au point de vouloir assumer lui-même ce travail de sape. Pete arrive éméché sur scène, consomme de la cocaïne, traîne avec qui le veut bien dans les clubs, jusqu'à la fermeture. Ses escapades à Londres, accompagné d'un cortège d'admirateurs des milieux new wave, commencent à être notoires. En tournée, Roger sait désormais qu'il n'y a plus le moindre espoir. Celle de 1981 a frôlé l'annulation après un début d'overdose du leader au Club For Heroes de Londres. Le transport d'urgence vers l'hôpital lui a sauvé la vie. Ses parents, catastrophés, exigent qu'il fasse une cure en Californie. Mais Pete s'acharne à terminer la besogne. PT: «Des Rolls, j'en ai bousillé quelques-unes, et Keith Moon, des dizaines. J'espère que l'on nous en tiendra compte au moment du jugement dernier.[569] »

Parvenus au milieu de leur tournée américaine, les Who ouvrent parfois les hostilités avec «My Generation». Un morceau comme «Tattoo» fait également sa réapparition. Les musiciens cherchent à se faire plaisir, cajolent leur propre mélancolie pour raviver les braises. Malheureusement, peu avant le spectacle au Shea Stadium, Pete est à ce point déprimé que nul ne sait s'il pourra tenir sa place: «Ça n'a pas été un spectacle facile. Je ne voulais pas y jouer. Je ne voulais pas y être.[570] » L'endroit, absolument gigantesque, n'a ouvert ses portes au rock qu'en 1976, lors de la tournée triomphale de Jethro Tull. 72 000 personnes seront là pour les Who – dans un comble de froideur futuriste. PT: «On ne voit aucun visage. Et en fin de compte, on a l'impression de ne jouer pour personne.[571] » Le groupe y donne tout de même de splendides versions de «Naked Eye», «Young Man Blues», «Love Reign O'er Me» et «Twist & Shout». À Portland, le show est arrêté durant un bon quart d'heure, Roger souffrant d'un mal de gorge persistant. À Oakland, les Clash et l'excellent T-Bone Burnett jouent en première partie. Idem pour le spectacle au Memorial Coliseum de Los Angeles, totalisant 93 000 entrées en deux soirs. «I Can See For Miles» réapparaît. À Orlando, les B-52 ne tiennent que vingt-cinq minutes en ouverture avant de se faire proprement expulser par le public.

Durant deux mois, de septembre à octobre, les Who ont donné une moyenne de quatre à cinq concerts hebdomadaires. Une pause de trois semaines, début novembre, leur a donné l'occasion de rentrer chez eux. La tournée reprend du 27 novembre au 17 décembre, avec une fréquence de cinq à six concerts hebdomadaires. Dans le petit stade de Milwaukee, 13 000 personnes s'entassent. En 1967, au même endroit, alors que les Who tournaient pour la première fois aux États-Unis, une centaine de personnes seulement s'étaient déplacées pour les voir. À Dallas, Pete brise l'une de ses guitares, lassé de la voir se désaccorder sous l'effet du vent glacial. Syracuse succède à Rosemont. Cleveland succède à Worcester. Les deux dernières dates, au Maple Leaf Gardens de Toronto, sont l'occasion d'enregistrements tous azimuts. La télévision locale et le staff des Who sèment d'abord la confusion en filmant à outrance, au point de déranger les musiciens, tandis que l'inusable Bob Pridden immortalise sur bande l'intégralité

du show.

Le contrat est rempli. Aux États-Unis, l'accueil chaleureux du public a redonné de l'espoir à certains. Comment un tel groupe pourrait-il volontairement s'arrêter? L'année 1983 débute à peine et Pete est invité à travailler sur un autre album. La production essaie de gagner du temps. Roger, lui, ne veut pas arrêter. Les mois passent. L'album est annoncé sous le titre *Siege*, mais Pete n'a encore rien écrit. Il n'en a plus envie. Lors d'une réunion avec les autres musiciens, il obtient le remplacement de ce projet par un *live* du tout dernier concert: ce sera *Who's Last*. L'affaire est entendue. Le 13 décembre 1983, Pete annonce en conférence de presse la dissolution des Who.

---

498 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

499 Joe McMichael & Jack Lyons, *The Who Concert File,* Omnibus Press, 1997.

500 *Thirty Years Of Maximum R&B Live*, Polygram Video, 1994.

501 *Thirty Years Of Maximum R&B Live*, Polygram Video, 1994.

502 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

503 Philippe Manœuvre, actualités, Rock & Folk, n° 111, 1976.

504 Philippe Manœuvre, «Le Dernier Carré», *Rock & Folk,* n° 101, 1975.

505 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

506 Don Snowden, «Who's One Of The Boys», *Rock Around The World*, 1977.

507 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

508 George Tremlett, *Les Who,* Albin Michel, 1977.

509 Philippe Manœuvre, actualités, *Rock & Folk,* n° 111, 1976.

510 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

511 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

512 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

513 Philippe Manœuvre, actualités, *Rock & Folk,* n° 111, 1976.

514 Barbarian, «Qui? Pete Townshend», *Libération*, 1994.

515 Philippe Manœuvre, actualités, *Rock & Folk,* n° 111, 1976.

516 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

517 Barbarian, «Qui? Pete Townshend», *Libération*, 1994.

518 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

519 Joe McMichael & Jack Lyons, *The Who Concert File,* Omnibus Press, 1997.

520 Thierry Gandillot, « Les Who», *Le Nouvel Observateur,* n° 1547, 1994.

521 Marielle Robinson, « Pete Townshend», *Le Monde de la Musique,* n° 12, 1979.

522 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

523 *Thirty Years Of Maximum R&B Live*, Polygram Video, 1994.

524 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

525 Philippe Manœuvre, actualités, *Rock & Folk,* n° 111, 1976.

526 Philippe Manœuvre, actualités, *Rock & Folk,* n° 111, 1976.

527 Steve Clarke, *The Who In Their Own Words,* Andrews McPheel Publishing, 1975.

528 Philippe Manœuvre, actualités, *Rock & Folk,* n° 111, 1976.

529 Eamonn Percival, «The Keith Moon Exclusive», *International Musician*, 1978.

530 Eamonn Percival, «The Keith Moon Exclusive», *International Musician*, 1978.

531 Eamonn Percival, «The Keith Moon Exclusive», *International Musician*, 1978.

532 *Thirty Years Of Maximum R&B Live*, Polygram Video, 1994.

533 Matt Resnicoff, « Godhead Revisited», *Guitar Player,* septembre 1989.

534 Barbarian, «Qui? Pete Townshend», *Libération*, 1994.

535 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

536 Marielle Robinson, « Pete Townshend», *Le Monde de la Musique,* n° 12, 1979.

537 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

538 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

539 Chris Charlesworth, *The Illustrated Biography*, Omnibus Press, 1982.

540 Chris Charlesworth, *The Illustrated Biography*, Omnibus Press, 1982.

541 Chris Charlesworth, *The Illustrated Biography*, Omnibus Press, 1982.

542 Marielle Robinson, « Pete Townshend», *Le Monde de la Musique,* n° 12, 1979.

543 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

544 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

545 Marielle Robinson, « Pete Townshend», *Le Monde de la Musique,* n° 12, 1979.

546 Interview avec Roger Daltrey, *American Movie Classic*, 2000.

547 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

548 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

549 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

550 *Thirty Years Of Maximum R&B Live*, Polygram Video, 1994.

551 Barbarian, «Qui? Pete Townshend», *Libération*, 1994.

552 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

553 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

554 Chris Charlesworth, *The Illustrated Biography*, Omnibus Press, 1982.

555 Patrick Le Fur, «Who Quand Comment», *Music Number One*, 1980.

556 Marielle Robinson, « Pete Townshend», *Le Monde de la Musique,* n° 12, 1979.

557 Matt Resnicoff, « Godhead Revisited», *Guitar Player,* septembre 1989.

558 Ken Sharp, «The Quiet One Speaks», *Goldmine,* n° 416, 1996.

559 Chris Charlesworth, *The Illustrated Biography*, Omnibus Press, 1982.

560 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

561 Marielle Robinson, « Pete Townshend», *Le Monde de la Musique,* n° 12, 1979.

562 Matt Resnicoff, « Godhead Revisited», *Guitar Player,* septembre 1989.

563 Thierry Gandillot, « Les Who», *Le Nouvel Observateur,* n° 1547, 1994.

564 Thierry Chatain, critique de *It's Hard*, *Rock & Folk,* n° 189, 1982.

565 Chris Charlesworth, *The Illustrated Biography*, Omnibus Press, 1982.

566 Joe McMichael & Jack Lyons, *The Who Concert File,* Omnibus Press, 1997.

567 Joe McMichael & Jack Lyons, *The Who Concert File,* Omnibus Press, 1997.

568 Matt Resnicoff, « Godhead Revisited», *Guitar Player,* septembre 1989.

569 Sacha Reins, The Who, Jacques Grancher, 1979.

570 *Thirty Years Of Maximum R&B Live*, Polygram Video, 1994.

571 Marielle Robinson, « Pete Townshend», *Le Monde de la Musique,* n° 12, 1979.

ÉPILOGUE
& RÉSURRECTION

Il est probable que Pete Townshend n'aurait pas mis fin au groupe si ses projets solo n'avaient pas été reconnus. En ce sens, *Empty Glass* s'est révélé un précieux réconfort moral. Pour la première fois, Pete pouvait véritablement envisager son propre avenir musical sans la moindre obligation de ressasser le passé. Il affirmait avec autorité sa propre identité, au moment même où les Who perdaient la leur. Sans doute les choses sont-elles liées. En 1982, alors que l'âme du groupe s'étiolait, il a fait paraître l'album *All The Best Cowboys Have Chinese Eyes*, l'une de ses réalisations les plus poétiques et personnelles. C'est cette perspective qui le séduit dorénavant: pouvoir travailler sans la contrainte du succès, sans la perspective d'épuisantes tournées, sans le moindre empire à entretenir coûte que coûte. PT: «À mon âge, avec ma notoriété, ma fortune, la pérennité et la régularité de mes revenus, personne au monde ne peut plus rien contre moi. J'ai le pouvoir absolu de faire ce qui me chante et d'envoyer paître qui je veux.[572] »

De nombreuses légendes ont accompagné la fin des Who en 1983. La version selon laquelle Roger aurait lui-même décidé d'en terminer, afin de ne plus mettre en péril la vie de son leader, est fausse comme les autres. Pete a lui-même décidé qu'il arrêtait, qu'il en avait assez. Et les autres n'ont pas eu le courage de continuer sans lui. RD: «Mon seul regret, c'est que nous n'ayons pas vraiment travaillé tous ensemble les dernières années. Au moins, on aurait assumé en commun l'échec de certains projets, et ça nous aurait aidés à nous convaincre qu'il fallait arrêter. J'en veux toujours à Pete pour ça. Je n'ai jamais digéré son énorme égoïsme. Le groupe s'est dissout le jour où lui l'a décidé. Sans nous consulter. Après l'avoir soutenu pendant si longtemps, c'était un peu dur. Nos conflits avaient toujours été créatifs. Nos meilleurs disques étaient nés de nos grandes querelles. Prenez nos plus mauvais, vous pouviez être sûrs qu'à ce moment-là on s'entendait super bien. Les Who étaient la chose la plus importante dans ma vie. Je pense vraiment que c'était un groupe exceptionnel. Que Pete, John, Keith et moi avons eu de la chance de vivre cette aventure. L'alchimie entre nous était unique.[573] »

Si Pete Townshend entend accumuler seul les changements de cap, il va aussi beaucoup être question de son propre passé. En mars 1983, paraît le disque *Scoop*, témoignage de son processus créatif depuis le début des seventies. Ce double album ne regroupe que d'anciennes maquettes et certains morceaux laissés de côté, comme «Mary» destiné à *Who's Next*. On retrouve Pete à la guitare auprès d'Elton John, sur le LP *Jump Up*, puis avec T-Bone Burnett et son *Proof Through The Night*. Parallèlement, il postule pour une place de consultant au sein de la maison d'édition Faber & Faber et commence l'écriture de son autobiographie *Horse's Neck*. À ceux qui parlent trop vite d'une reconversion, son démenti est cinglant. PT: «La littérature m'intéresse parce qu'elle possède l'intérêt de présenter davantage de sujets potentiels que le rock. Elle est plus vaste. Je rencontre des gens qui me disent: "Ça a dû être intéressant, le rock?" Ça veut dire quoi, "intéressant"? Le rock, il n'y a rien d'autre. Amenez-moi Harold Pinter, et je

lui démontrerai que ce que je fais est bien plus artistique que lui. Il joue avec les dialogues, la conversation. Moi, je m'occupe de l'enfant en chacun. C'est plus important, sacré, plus proche de Dieu. Pas de comparaison possible entre Little Richard et Balzac. Little Richard est le maître. Je suis un fanatique du rock, un fondamentaliste.[574] » *Horse's Neck* sera publié en 1985. «Un travail aussi brillant que troublant», selon Brian Case du *Melody Maker*.

De son côté, Roger Daltrey n'a pas été totalement pris au dépourvu par la dissolution. Il tente de relancer sa carrière solo avec le single «Walking In My Sleep» et s'investit surtout dans sa carrière de comédien: «Je ne suis pas un mauvais acteur. Je continue d'apprendre. J'ai toujours eu la volonté de miser sur ce type de choses. J'ai obtenu quelques bons rôles et je suis heureux de ce parcours. Ce n'est pas facile de casser le moule de la rock star, c'est une image trop forte. J'y suis parvenu avec *McVicar*. Durant les années 1970, c'était très difficile.[575] » Roger va régulièrement tourner pour la télévision *(The Comedy Of Errors, The Beggar's Opera),* produire l'émission «Pop Pirates» pour la BBC, enregistrer un autre disque solo *(Parting Should Be Painless)* en février 1984 et collaborer au «Bad Attitude» du hard-rocker Meat Loaf.

En 1984, lorsque *Who's Last* arrive sur le marché, John Entwistle en est réduit à cachetonner pour le groupe français Téléphone (sur le LP *Un autre monde*). Il ne cherche même plus à jouer en solo. JE: «On me consulte de temps à autre. Polydor m'envoie des mixages, et si je n'aime pas, je les préviens.[576] »

Involontairement, le chanteur et comédien Bob Geldorf va donner un sérieux coup de fouet à ces musiciens plutôt désorientés. Son initiative, baptisée *Live Aid,* consiste à présenter simultanément dans le monde entier plusieurs retentissants concerts caritatifs en faveur de l'Éthiopie. En Angleterre, le show est prévu au stade de Wembley. Les plus grands groupes de rock sont conviés, à commencer par les Who, ce qui incite Bill Curbishley à formuler l'offre auprès de Roger et de Pete. Et contre toute attente, ils acceptent. John sera là, ainsi que le batteur de Pete, Simon Philips. Chaque prestation doit durer une demi-heure. Le groupe opte alors pour «My Generation», «Pinball Wizard», «Won't Get Fooled Again» et «Love Reign O'er Me». Le 13 juillet 1985, débute ainsi l'une des plus importantes manifestations musicales depuis Woodstock ; un événement musical et médiatique sans précédent, grâce à une retransmission en direct par satellite. À Wembley, le charivari des vedettes est impressionnant: Status Quo, Led Zeppelin, les Who, Paul McCartney, Black Sabbath, Queen, Mick Jagger, Elton John, David Bowie… Malheureusement, le passage des Who n'est pas des plus fameux. Pete oublie de passer en son clair après un solo, surprenant Roger au point de lui faire louper un couplet. Leurs absences, comme leur concentration excessive sur les trames les plus innocentes, révèlent un manque de préparation évident. L'affaire de la reformation supputée par la presse va en rester là. Roger quitte précipitamment le stade tel un voleur. John se prend une cuite et Pete propose une tournée à David Gilmour.

L'humiliation, quoique relative, va tout d'abord donner un coup de sang à Roger. Il emprunte le titre «After The Fire» de Pete et en tire un nouvel album solo particulièrement nerveux: *Under a Raging Moon*. Stewart Copeland et le fils de Ringo Starr, Zak Starkey, sont parmi les batteurs invités. Lorsque le disque paraît en septembre, Roger a mis sur pied sa propre formation de scène. Au programme, figurent à la fois «Under a Raging Moon» – chanson phare dédiée à

Keith – et «After The Fire» qui tend a devenir un hit. La tournée américaine est soutenue par les fans.

John mettra davantage de temps à former son propre groupe et à persuader les programmateurs de l'utilité de l'entreprise. Il n'y parviendra qu'en 1987. Roger et John doivent aussi accepter de jouer dans des endroits moins prestigieux qu'auparavant, et pour un public plus restreint. Seul Pete bénéficie de suffisamment de crédit en solo pour s'attirer l'intérêt de quelques prestigieux entrepreneurs. Deux concerts à l'Académie de Brixton constitueront ainsi la base filmique de son ancien projet *Lifehouse*. Son groupe, d'abord appelé The Chinese Eyes, va vite se transformer en Deep End: une section de cuivres constituée de Roddy Lorimer, Simon Clarke et Tim Saunders, John Bundrick au piano, Pino Palladino à la basse, Simon Phillips à la batterie et David Gilmour en invité de marque à la guitare. *White City – A Novel*, réalisé en studio, et *Deep End*, enregistré *live* à Brixton, sortiront à quelques mois d'intervalle en 1985 et 1986, immortalisant des reprises de «Pinball Wizard», «Eyesight To The Blind» et «Behind Blue Eyes»!

Ces années de recul auront au moins eu le mérite d'apaiser les moments douloureux suscités par la fin du groupe, de faire presque oublier l'inspiration tarie et surtout l'absence de Keith Moon. Car si Pete donne des concerts sans jamais oublier de reprendre quelques titres du passé, Roger et John en font de même. L'envie de voir revivre le groupe fait à nouveau surface en 1987. Roger a réalisé *Can't Wait To See The Movie* et tourné pour la télévision dans la série *Buddy* et dans divers téléfilms, *The Little Girl Match*, *The Hunting Of The Snark* et *Gentry*. Pete a encore regardé en arrière pour concocter un nouvel album d'archives, *Another Scoop*, réunissant des inédits de l'époque glorieuse. Avant d'en arriver à cet éventail nostalgique, il a fait une apparition à la guitare pour le LP *She's The Boss* de Mick Jagger. La forme étincelante du bonhomme lui aura fait admettre la futilité de ses états d'âme. Mais Pete se sait diminué par ses problèmes auditifs. Même si son suivi médical lui permet toutefois de réaliser une tournée d'envergure à plein volume. John, Roger et Kenney sont d'accord pour tenter l'aventure sur une seule année, exclusivement vouée à la scène. Leur réapparition a lieu au Royal Albert Hall, lors de la remise des récompenses de la très officielle Industrie phonographique britannique. La télévision doit retransmettre l'événement. Les Who jouent «Substitute», «Who Are You» et «My Generation», avant d'apprendre que l'émission a dû rendre l'antenne juste avant leur passage. La colère de Pete exprimée en coulisse sera le véritable déclic d'une authentique résurrection. Quelques semaines plus tard, Kenney Jones est viré au profit de Simon Phillips. Puis le projet prend corps autour d'une rétrospective de *Tommy,* ainsi que d'une vingtaine de hits parmi les plus réputés du groupe et diverses reprises nostalgiques – dont «Night Train» de James Brown et «Hey Joe» de Jimi Hendrix –, sans oublier les éternels «Summertime Blues» et «Shakin' All Over». Bien que la pression soit forte, les Who ont très envie de rejouer. PT: «Je suis allé voir les Everly Brothers au Royal Albert Hall. Il étaient vieux et gros, mais possédaient toujours la même voix. C'était facile à accepter, peut-être parce qu'ils ont toujours travaillé hors d'une identité de groupe. C'est tout de même très différent en ce qui nous concerne.[577] »

Parallèlement aux répétitions, Pete travaille sur un nouvel album basé sur l'œuvre de Ted Hughes, *The Iron Man*, un livre de contes pour enfants. John

Entwistle et Roger Daltrey apparaissent sur deux titres («Fire» et «Dig»). Les autres invités sont Nina Simone et John Lee Hooker, l'ensemble constituant une aussi espiègle que surprenante petite comédie musicale. Les préparatifs pour la scène ne vont pas se révéler aussi limpides. Après plusieurs semaines de sessions en préparation de la tournée, Pete est pris de violentes douleurs aux tympans. Chaque fois que le mal surgit, il lui faut plusieurs jours de calme et de silence pour recouvrer ses facultés. Afin de gagner du temps, l'équipe technique a l'idée de le faire jouer dans un caisson insonorisé, tandis que les autres reçoivent seuls les décibels. Des semaines passent ainsi, permettant au guitariste de se préserver au maximum de son propre volume de jeu et de celui des autres. Mais dans son caisson, Pete distingue trop vaguement les trames rythmiques. À contrecœur, une ultime solution est adoptée. Pete jouera en acoustique, tandis qu'un guitariste remplaçant effectuera l'ensemble des parties électriques. C'est avec cette formule que le groupe débute la tournée. Les trois membres originels se tiennent au premier plan, tandis qu'un autre orchestre, en retrait, se charge de gonfler les chansons. Un scandale pour certains, une tragédie pour d'autres.

Malgré ce manque cruel d'autonomie, John, Pete et Roger sont ravis de reprendre la route. Ils traverseront les États-Unis de juin à septembre, jouant à guichets fermés et pour une moyenne de 40 000 spectateurs par soir – dont un record à New York avec la vente de 46 000 billets pour le show. Si la publicité est axée sur *Tommy,* le groupe réserve bien d'autres surprises entre bouffonneries et reprises inattendues. Au Universal Amphitheatre de Los Angeles, Phil Collins, Billy Idol et Steve Winwood sont invités à participer à l'opéra. Malgré tout, une sorte de climat pathétique s'installe lorsque Pete mouline sa guitare et qu'un autre musicien produit le son.

En fin de tournée américaine et jusqu'aux dates anglaises de Birmingham et de Wembley, Pete reprendra la guitare électrique, parfois même sa vieille Rickenbaker. Dès lors, la magie et la frénésie réapparaissent. Chris Charlesworth: «J'avais un peu oublié les Who après la mort de Keith Moon. Je ne les avais pas vus avec Kenney Jones. Tout ce dont je voulais me souvenir, c'était les jours de gloire sur scène avec *Live At Leeds*, les bootlegs et la vidéo *The Kids Are Alright*. Je suis arrivé en retard alors qu'ils jouaient "Substitute", et j'ai trouvé ma place lorsqu'ils interprétaient "I Can't Explain". Bien sûr, ce n'était plus les Who que j'avais connus et tant aimés. Mais ils ravivaient ma mémoire et j'étais content. […] Roger, très enroué, avait des difficultés à atteindre les notes hautes. Au milieu de "Behind Blue Eyes", il a quitté la scène, dégoûté de lui-même. Il n'est pas revenu. C'est Pete qui a terminé la chanson. Il a ensuite enchaîné avec "Won't Get Fooled Again". L'adrénaline est montée, puis j'ai commencé à taper du pied. Ils se sont mis à improviser. C'était jusque-là le genre de show où rien de spécial ne se produit. Mais soudain Pete s'est énervé, il s'est mis en colère et a balancé sa Stratocaster contre les amplis. Ensuite, il est parti chercher une autre guitare. À la fin, il s'est excusé pour Roger, avant de se lancer dans un discours affirmant qu'ils n'étaient là que pour le fric. Ils ont conclu par "Twist & Shout"[578].»

Déçus d'eux-mêmes, les Who s'arrêtent là. Pete a brisé une dernière guitare sur l'autel du Rock & Roll Hall Of Fame, à Cleveland, lors de l'intronisation officielle du groupe. Le double album *Join Together*, relatant cette ultime tournée, est réalisé dans la foulée. Roger redevient un acteur à temps plein. En septembre 1990, sur un coup de tête, il crée le groupe The Best, avec Joe Walsh, Jeff Baxter, Simon Philipps, Rick Linvingston et Keith Emerson, avant de partir en tournée

pour une semaine au Japon et à Hawaï! Durant les deux années suivantes, après être apparu dans une demi-douzaine de téléfilms et de séries, il revient à nouveau à la scène, cette fois en compagnie des Chieftains. Il tourne et enregistre avec eux en Irlande, avant de réaliser un nouvel album solo, *Rocks In The Head*. Le succès ne semble plus au rendez-vous, définitivement.

Pete continue également d'apparaître un peu partout. On l'a vu sur scène à Wembley avec Dire Straits, jouant «Solid Rock», puis avec Simply Red sur «It's Only Love». Il chante au milieu d'autres vedettes sur le single contre l'apartheid, «Sun City», et s'offre des versions de «I Put a Spell On You» et «Magic Bus» avec deux jazzmen, Herbie Hancock et Pat Metheny, dans l'émission télé «Coast To Coast». Il a secrètement financé le Greenwich Theatre Group afin de lui permettre d'adapter l'opéra *The King Arthur,* de Purcell. En 1993, ses troubles de l'audition se sont arrangés. Il repart alors brièvement en tournée, accompagné par John Entwistle, pour quelque gigs aux États-Unis. Une réunion amicale selon le bassiste. JE: «Quand Pete a commencé à s'aventurer dans ses solos durant les concerts, je l'ai tout de suite suivi. Et le groupe se demandait pourquoi il n'avait donné les arrangements qu'à moi.[579] » Le célèbre délire de Keith Moon, «Cobwebs & Strange», leur sert d'ouverture. Mais le travail de Pete est de plus en plus sujet à controverse. *White City – A Novel,* après avoir été boudé par la presse, pointe à des places indignes dans les *charts*: 70e en Grande-Bretagne et 26e aux États-Unis. Avec l'adaptation en comédie musicale de *Tommy*, une véritable rupture s'opère chez les fans autant que chez les mélomanes. Pete est le directeur artistique du projet, destiné à Broadway. Dès sa création en octobre 1993, l'œuvre, méconnaissable, va faire le bonheur du public noctambule de Manhattan. Pour les autres, c'est un sacrilège. Une impardonnable compromission. RD: «C'est affreux. C'est tout le contraire du rock'n'roll. Je suis content pour Pete que ça marche, mais je ne comprends pas pourquoi il a accepté de laisser ainsi diluer son œuvre. Ça me fait un peu l'impression du fils indigne qui aurait revendu l'argenterie de famille. On a acclamé *Tommy* à sa sortie comme étant le premier opéra rock, novateur, osé. Le terme rock était fondamental, pas celui d'opéra. Et voilà qu'une pièce maîtresse de l'histoire du rock se transforme en insipide comédie musicale. Pourquoi, au bout de trente ans, le rock n'aurait-il pas droit de cité à Broadway? A-t-il définitivement été muselé?[580] »

La réponse à l'affront fait à *Tommy* arrivera sournoisement la même année, lors de la parution d'un autre disque de Pete, *Psychoderelict*, nouvelle émanation du grand projet *Lifehouse*. Le rejet sera total et les ventes désastreuses, au point de faire entendre raison au guitariste. PT: «Je me disperse, je veux tout expérimenter, et artistiquement c'est un défaut. Les meilleurs portent des œillères. J'aspire à être partout en même temps, et c'est évidemment impossible. Même quand je réécoute les Who, je sens que ça s'éparpille.[581] » Pete Townshend clame que les Who sont morts avec Keith Moon. De ce fait, l'incursion à Broadway ne peut pas être un crime supplémentaire. Roger va s'employer à lui donner tort. Début 1994, Roger loue ni plus ni moins que le Carnegie Hall pour fêter ses cinquante ans. Hormis la présence d'un orchestre de cordes, son groupe est constitué de John à la basse, de Guy Fletcher au piano, de Zak Starskey à la batterie et de Simon Townshend (le frère de Pete) à la guitare. Pete ne doit être qu'un invité parmi d'autres. Le répertoire est celui des Who, Roger dirigeant son projet d'une poigne de fer comme au bon vieux temps: «Je préférerais être dans un groupe qui s'appelle les Who, mais tant que les Who ne feront rien de neuf, je

préfère qu'ils n'existent plus. Ce n'est pas aux Who d'effectuer des tournées en hommage aux Who. C'est donc ce que je vais faire, pour que notre musique continue de vivre.582 » Les concerts suivants seront étonnamment puissants, grâce au très jeune et talentueux Zak, une recrue exceptionnelle et un successeur inattendu, poussant la vieille garde dans ses retranchements. JE: «On se sent comme si on avait vingt-cinq ans. C'est un peu dur d'oublier ce qu'il y a autour de nous. Mais j'éprouve maintenant du plaisir à rejouer, peut-être même davantage qu'avant.[5] » RD: «La vieillesse, c'est quand on pense avoir tout compris, tout appris.583 »

Blessé dans son orgueil, Pete va retrouver Roger pour une nouvelle reformation. Et puisqu'il a la joyeuse idée de ne pas renouveler le contrat de la comédie musicale, arrivé à expiration, l'affaire est entendue. *Tommy* à Broadway expire après neuf cents représentations. Pete et Roger sont de nouveau amis. Ils attendent que John et Zak aient terminé une tournée de printemps au Japon, avec Ringo Starr, puis mettent sur pied une virée de plusieurs mois, jusqu'en 1997, en Europe et aux États-Unis.

Les Who sont donc encore de retour. Un peu plus chauves que la dernière fois, les voix un peu plus éraillées, les rides un peu plus creusées. Pete ne pourra plus jamais envoyer de décibels comme autrefois. Durant les répétitions, Roger loupe un de ses lancés de micro et reçoit l'objet dans l'œil. Il effectuera ainsi le premier concert, à Hyde Park, avec un bandeau de pirate destiné à masquer son coquard. Mais la foule de Hyde Park s'en moque complètement. David Gilmour monte sur scène, puis Simon Townshend, Gary Glitter, Eric Clapton, Ron Wood et Bob Dylan. Mick Jagger est encore dans les tribunes. Tous n'ont d'yeux que pour le prodige Zak Starkey, qui cogne ses fûts tel un damné. S'il n'a pas la prétention de vouloir coller au style de Keith Moon, il joue avec une frénésie et une curiosité tellement naturelles qu'il est impossible de ne pas songer à Keith. Un même bonheur impulsif, particulièrement communicatif, comme en 1965.

Pete, John et Roger sont enfin comblés. «Nous étions trois copains d'école et nous sommes toujours ensemble», clament-ils. Mais les Who sont quatre désormais. Zak cogne la mesure de «I Can't Explain» comme s'il était pris dans la tourmente d'une nuit volcanique au Marquee. Ses roulements s'écrasent contre la citadelle «Pinball Wizard». Enfin un batteur répond aux assauts des riffs de guitare, à la mitraille de la basse. La joute infernale entre chaque musicien fonctionne en une émulation brillante et surhumaine, près de vingt ans après la disparition du *bouffon génial*. Les Who remplissent six soirs de suite le Madison Square Garden de New York, avec comme thème central l'intégrale de *Quadrophenia*. Ils s'embarquent sur les routes américaines durant les mois d'octobre et de novembre 1996, dans des salles plus petites qu'autrefois – entre 10 000 et 15 000 places –, mais bien plus chaleureuses. À la guitare acoustique sur «Won't Get Fooled Again», Pete s'empresse de préciser: «Non, je ne suis pas sourd, j'aime vraiment la guitare acoustique.584 » La tournée se poursuit finalement en 1997, en Scandinavie, en Allemagne, en Belgique, aux Pays-Bas, en France, en Suisse… Pour le dernier show, à Wembley, Pete est déchaîné. Il improvise là où plus personne ne l'attendait. Le public chante en communion avec Roger. Et Roger se lance a cappella dans un «Happy Birthday» destiné à son vieux leader, très ému d'une telle surprise.

Pete vient d'avoir cinquante et un ans. Roger et John en ont cinquante-deux.

Depuis longtemps, il n'y a plus que les Rolling Stones pour se montrer encore sur scène sans avoir à le payer au prix fort. Mais si Mick Jagger tient toujours dans le creux de sa main la crédibilité du groupe, les Who dans leur ensemble l'ont retrouvée grâce à Zak, simplement parce que le gamin leur renvoie coup pour coup. Bien sûr, la presse n'est plus trop tendre, ni systématiquement acquise. En France, *Libération* titre un calamiteux «Classe vermeil à Hyde Park», avant de seriner encore et toujours que les Who sont morts avec Keith Moon. Un peu partout, les critiques font la moue face à cette furie de *grabataires* désireux de demeurer sur scène tandis que les rééditions d'albums sont célébrées dans la démesure dévolue aux œuvres historiques. Sans doute l'image flapie de Pete, de Roger et de John renvoie-t-elle au public sa propre fatalité. Tout le monde vieillira. Mais la dignité avec laquelle le groupe accepte de se confronter à l'obsolescence est une autre manifestation de cet orgueil qui le poussait sur les planches en 1964. Un acte perpétué de folie.

Une large partie de la presse accuse les Who de céder à leur propre nostalgie, de chercher à se faire égoïstement plaisir. Autrement dit, les Who sont priés de bien vouloir céder définitivement la place. Et pourquoi pas de se rendre illico à l'hospice afin de prêcher le bon vieux temps! Roger en perd ses cannes et monte au créneau: «Qu'est-ce que c'est que ces conneries! Si vous allez écouter un concert de Beethoven, c'est de la nostalgie? Si vous allez dans un musée voir une exposition consacrée à Renoir, c'est de la nostalgie? Ce sera de la nostalgie pendant encore combien de temps notre putain de musique? Aussi longtemps qu'il nous plaira, nous jouerons sur scène. Et si les gens ne sont pas d'accord, qu'ils ne viennent pas! On ne force personne. Mais ce n'est sûrement pas de la nostalgie. Il y a encore cette putain de magie lorsqu'on se retrouve sur scène, même si c'est parfois par accident. Cela restera toujours la plus belle chose qui me soit arrivée dans la vie. J'aime notre enthousiasme.[585]»

En 1994, à Woodstock, apparaissaient pour la seconde fois Crosby, Stills & Nash, joufflus et ventripotents au milieu des jeunots fous-furieux: les Red Hot Chili Peppers, Green Day ou encore Henri Rollins. Dans l'indifférence, les hippies quinquagénaires posent leurs harmonies vocales avec la même science et la même sensualité qu'autrefois. Woodstock II, chapeauté par une marque de glace hyper calorique et quelques boissons pétillantes, a tout de même sombré sans que les Who n'aient accepté de se prêter à la mascarade. Les stades sont pris par d'autres, parfois d'autres miraculés comme Joe Cocker et Tina Turner. Aux États-Unis, les courants indépendants se sont définitivement imposés, notamment grâce à Rage Against The Machine. En Angleterre, la mode pop renaît avec Blur et Oasis. Les Who, les Yardbirds, Cream, Traffic, Led Zeppelin, Deep Purple… toute cette vieille garde n'a plus d'existence que dans la mémoire. Oasis est sacré un temps comme le plus grand groupe de pop anglaise depuis les Beatles.

Après les frasques de la tournée *Quadrophenia* de 1996, les Who sont au repos jusqu'à une autre résurrection, le temps d'un concert caritatif au Royal Albert Hall, le 27 novembre 2000. L'idée consiste à jouer en *all-stars*, d'inviter les amis, la plupart appartenant à la relève. Mais les Who devront jouer seuls durant la première demi-heure. Et si possible comme autrefois. Face à la foule de tout âge, Pete fait part de ses craintes: «Quel endroit intéressant pour un tel concert! Tout ça exige d'être à la hauteur de cette salle tout au long de la soirée![586] » Ses doutes vont se dissiper. Si les chœurs de «I Can't Explain» ont certes bien mué, les riffs

n'en sont pas moins toujours incisifs. «Pinball Wizard» lui fait suite, puis «The Kids Are Alright». Derrière les héros grisonnants, Zak Starkey donne le pouls. L'osmose a lieu. Pete ôte les lunettes destinées à cacher ses cernes ; son ballet de pas nerveux reprend de plus belle, et sa Stratocaster se laisse cogner. «Magic Bus», salué d'une ovation, se transforme en une parade démentielle, au funk sauvage. Après son solo d'harmonica, Roger est en nage. Mais le pari est largement gagné. Roger et Pete se narguent comme deux ados, John reste un roc, tandis que Zak, paré d'une chemise de satin rouge, entre définitivement dans la famille de cœur. Pete se déchaîne sur «Who Are You» et fracasse ses riffs, mouline ses accords comme un dompteur, fait des bonds en l'air et jette le groupe dans une délirante coda sous les acclamations du public hurlant à l'infini, alors que les premières lueurs de «Baba O'Riley» sont déjà là. Le triomphe est à la mesure de l'exploit. Nigel Kennedy, très impressionné, monte sur scène pour jouer le solo de violon dans un tumulte fascinant. Puis, après une poignante version a cappella de «Drowned» par Pete, Paul Weller débarque à son tour pour une fort piteuse reprise de «So Sad About Us». Impossible de se mesurer au groupe. Eddie Vedder, leader de Pearl Jam, le groupe phare du moment, s'en sort en tremblant sur «I'm One», puis dans son duo vocal avec Roger sur «Let's See Action». Bryan Adams s'arrache sur «Behind Blue Eyes». Kenny Jones, le meneur des Stereophonics, particulièrement timoré dans son interprétation de «Substitute», essaie lui aussi de survivre à cette furie. Est-ce que les Who continueraient de faire peur sur scène, tout comme ils effrayaient Hendrix et Clapton en 1967? L'entrée sur scène du nouveau messie et leader d'Oasis, Noel Gallagher, armé de sa Gibson pour une reprise de «Won't Get Fooled Again», est sans pitié. Face à la ténacité des grands-pères, l'étrange cérémoniel continue. La vedette s'étrangle dans un filet de voix à peine perceptible, la guitare bégaie quelques notes étriquées. La star s'étiole et révèle un petit garçon, perdu, tandis que ses partenaires sautent en tout sens. La force inébranlable du groupe, son énergie et son extraordinaire pouvoir de focalisation n'avaient jamais été à ce point soumis à comparaison. Ce soir-là, la génération actuelle a pris une leçon. De telles choses ne se travaillent pas. Pete, avec un cynisme souverain, annonce le dernier tube en date du groupe, «You Better You Bet». «Ça remonte à 1979»[587], précise-t-il. Beaucoup de fans présents dans la salle n'étaient alors même pas encore nés…

Comme après chaque coup d'éclat depuis vingt ans, les Who vont mettre plusieurs mois, voire des années, avant de récupérer. Mais leur retraite est notoirement passagère, ponctuée de rééditions et de parutions d'archives discographiques inédites: le concert de l'île de Wight en 1970, les enregistrements pour la BBC, les éditions Deluxe dont le show intégral donné à Leeds. Alain Dister: «Écoutez *Live At Leeds* ou *Who's Next* et comparez avec l'anthologie des Beatles… Cette musique est l'une des rares à ne pas avoir pris un coup de vieux.[588] »

Le coffret rétrospectif *30 Years of Maximum R&B* est un joyau de quatre disques narrant indirectement divers épisodes majeurs de l'histoire du rock, comme des extraits de concerts des Who à Woodstock, à Leeds, au Vic Theater en 1971, des inédits de studio, des succès jalonnant la carrière du groupe, des extraits d'interviews, d'émissions de radio (Nda. Dont le show de Keith, *Life With The Moons*, pour la BBC): un pan entier de la culture rock anglaise, enrichi encore d'une autre édition, vidéo celle-là, et présentant d'autres extraits en public à Richmond en 1965, au Marquee et à Monterey en 1967, à l'île de Wight en

1970…

Les musiciens continuent séparément leurs chemins, confiant de bonne grâce leur témoignage pour divers documentaires consacrés à leur histoire légendaire. Ensuite, Pete s'enferme à nouveau en studio afin de travailler sur de nouvelles maquettes, Roger reprend le jardinage et John remonte sur scène avec son propre groupe. Ils ont décidé d'effectuer leur retour en 2002, pour une tournée américaine. L'équipe est alors constituée de John Bundrick aux claviers, de Simon Townshend à la guitare rythmique et de Zak Starskey à la batterie. Tous doivent retrouver John Entwistle à Las Vegas, le 28 juin. Le show est prévu pour débuter par «I Can't Explain» pour se conclure par le traditionnel «We're Not Gonna Take It». Comme d'habitude. Au total, une quarantaine de titres majeurs.

John est mort d'une crise cardiaque à son hôtel, la veille du démarrage de la tournée. Il avait cinquante-huit ans. Overdose. Sa femme le suivra tragiquement peu après. Les craintes de Pete étaient bien fondées. La musique n'était plus suffisante pour sortir le ténébreux John de ses étreintes avec la cocaïne. Comme à la mort de Keith, aucun des gigs ne sera annulé. Roger et Pete font de leur mieux. Ils tiennent encore debout. Pino Palladino est à la basse électrique. La suite est plus pondérée. Pete se penche à nouveau sur les années passées et publie plusieurs ouvrages, notamment sur sa propre histoire liée à *Tommy*. Roger s'investit dans la production et cherche des fonds destinés à rendre possible la réalisation d'un film en hommage à Keith Moon. Il est question de Mike Myers *(Austin Power)* pour le rôle principal. Zak Starkey est officiellement engagé au sein du groupe Oasis.

Il faudra tout juste attendre quatre ans avant que les deux derniers Who ne reprennent du service. Quelques dates isolées, puis une petite tournée, en 2006 – simplement parce que la scène influe encore sur leur métabolisme. Ce qu'elle fera toujours. La sixième virée d'envergure depuis leurs adieux de 1982! Et un album, vingt-quatre ans après le précédent, *Endless Wire*, qui mêle enfin Roger aux élucubrations existentielles de Pete: l'histoire, à travers un mini-opéra, de trois gamins de quartier qui décident de monter leur groupe… De progresser et de vivre ensemble. PT: «Accepter les excentricités de l'autre. Ce concept reflète exactement ce que l'on s'était juré avec John lorsque nous avions onze ou douze ans. Un groupe, c'est un mariage: sans sexe, sans cérémonie, sans amour, sans enfants, sans repas dominicaux ni beaux-frères. On accepte de monter sur scène avec des types, bien qu'ils soient étranges. Et pour peu qu'on fasse un tube ensemble, on se les coltine pour le restant de notre vie.[589]» Mais c'est encore sur scène que les deux rescapés se feront le mieux valoir parmi le sérail des fous du rock. Une expérience toujours saisissante. Sacha Reins: «Assister aujourd'hui à un concert des Who est un choc d'autant plus irréel qu'un décalage spectaculaire s'est installé entre la musique et leur image. Pete est un vieillard chauve et voûté qui doit, sur certains morceaux, poser un casque de protection sur ses oreilles. Daltrey ne voit absolument rien sans ses lunettes. Un groupe punk ultraviolent composé d'un sourd et d'un aveugle? Le rock'n'roll nous réserve bien des surprises! […] J'étais descendu à Monaco partagé entre la joie de revoir de vieux amis et la crainte de devoir constater que le temps avait fait son sale boulot, émoussé les angles, sapé les énergies. La veille, ils jouaient en Italie et des problèmes de transport firent qu'ils arrivèrent quelques minutes avant le concert. Pas de balance donc, pas d'éclairages sophistiqués non plus. Encore moins d'entrées spectaculaires. Ils s'installèrent en scène alors que les lumières

ambiantes de la salle étaient encore allumées, comme un groupe inconnu de première partie. Ils se branchèrent en plaisantant avec les spectateurs du premier rang et avec un grand moulinet, Townshend attaqua “I Can’t Explain” qui fut suivi de “The Seeker” et de “Anyway, Anyhow, Anywhere”. Toutes mes craintes et appréhensions s’envolèrent en quelques secondes, ces vieillards avaient le son, la hargne, l’énergie et volaient toujours à vue sous la ligne du radar. Bono et The Edge qui jouent avec U2 tous les soirs le même concert à la note près regardaient bouche bée. “C’est un des plus grands concerts que j’ai vus de ma vie”, dit Bono en conclusion. Les Who lâchaient leurs bombes comme à la grande époque, en rase-mottes, Townshend pilotait en kamikaze, frôlait le crash dans des solos incendiaires et remontait en piqué juste avant la catastrophe. Derrière lui, Zak Starkey démontrait qu’il était le plus légitime héritier de Keith Moon, son parrain qui lui offrit sa première batterie, à l’âge de quatre ans. Quarante ans après mon choc initial de La Locomotive en 1964, les Who assuraient toujours avec une rage et une violence que sont bien loin de posséder des jeunes groupes comme les Red Hot Chili Peppers qui s’imaginent être rock parce qu’ils jouent à poil. Les Who n’ont jamais prétendu être le plus grand groupe de rock au monde, mais je me souviens de ce projet de tournée des stades qui devait les associer aux Rolling Stones. Une tournée qui n’eut jamais lieu pour la simplissime raison qu’aucun de ces groupes ne voulait passer après l’autre.[590] » Après quarante années sur les routes, Roger n’est plus aussi convaincu de la cohérence de ses motivations: «Je me sens un peu largué par la façon dont le métier fonctionne aujourd’hui. Sommes-nous encore en phase? Je ne sais pas. Je suis un vieux mec qui ne comprend rien aux techniques modernes. […] Nous, les Who, nous fonctionnons avec notre chair et notre sang.[591] » Il est bien là pourtant. Et puisque Pete prétend maintenant l’aimer sincèrement… Pourquoi pas après tout? PT: «J’ai demandé à notre manager: “Pendant combien de temps allons-nous encore faire ça?” Il m’a répondu: “Si tu le souhaites, on peut le faire indéfiniment.”[592]» Bien sûr. Jusqu’au bout, Pete. Jusqu’au bout. *Long Live Rock.*

---

572 Yves Bigot, *Au nom du rock*, Stock, 1995.

573 Matt Resnicoff, « Godhead Revisited», *Guitar Player,* septembre 1989.

574 Yves Bigot, *Au nom du rock*, Stock, 1995.

575 Interview avec Roger Daltrey, *American Movie Classic*, 2000.

576 Ken Sharp, «The Quiet One Speaks», *Goldmine,* n° 416, 1996.

577 Matt Resnicoff, « Godhead Revisited», *Guitar Player,* septembre 1989.

578 Joe McMichael & Jack Lyons, *The Who Concert File,* Omnibus Press, 1997.

579 *Thirty Years Of Maximum R&B Live*, Polygram Video, 1994.

580 Philippe Barbot et Hugo Cassavetti, « Les Grands Méchants Who», *Télérama,* 2000.

581 Barbarian, «Qui? Pete Townshend», *Libération*, 1994.

582 Philippe Barbot et Hugo Cassavetti, « Les Grands Méchants Who», *Télérama,* 2000.

583 Philippe Barbot et Hugo Cassavetti, « Les Grands Méchants Who», *Télérama,* 2000.

584 Joe McMichael & Jack Lyons, *The Who Concert File,* Omnibus Press, 1997.

585 «Pete Townshend, Cure For Loneliness», BBC News, 1980.

586 *The Who Live At The Royal Albert Hall*, diffusion sur MCM, 2001.

587 *The Who Live At The Royal Albert Hall*, diffusion sur MCM, 2001.

588 Alain Dister, «Acid Pete», *Le Nouvel Observateur,* 1996.

589 Jenny Eliscu, «Dr Who», *Rolling Stone,* n° 46, 2006.

590 Sacha Reins, «The Who», *Rock & Folk,* n° 471, 2006.

591 Sacha Reins, «The Who», *Rock & Folk,* n° 471, 2006.

592 Jenny Eliscu, «Dr Who», *Rolling Stone,* n° 46, 2006.

ANNEXES

DISCOGRAPHIE

SINGLES, MAXIS, ALBUMS
(pressages anglais, sauf lorsque mentionné)

1964
« Zoot Suit» / « I'm the Face» (Fontana TF 480)

1965
« I Can't Explain» / « Bald Headed Woman» (Brunswick 05926)
« Anyway Anyhow Anywhere» / « Daddy Rolling Stone» (Brunswick 05935)
« My Generation» / « Shout and Jimmy» (Brunswick 05944)
• *My Generation* LP (Brunswick LAT 8616): Out In The Street - I Don't Mind - The Good's Gone - La La La Lies - Much Too Much - My Generation - The Kids Are Alright - Please Please Please - It's Not True - I'm A Man - A Legal Matter - The Ox - Instant Party

1966
« Substitute» / « Circles» (Reaction 591001)
« A Legal Matter» / « Instant Party» (Brunswick 05956)
« Substitute» / « Waltz for a Pig» (Reaction 591001)
« The Kids Are Alright» / « The Ox» (Brunswick 05965)
« I'm a Boy» / « In the City» (Reaction 591004)
• *Ready, Steady, Who!* EP (Reaction 592001): Disguises - Circles - Batman - Bucket T - Barbara Ann
« La-La-La-Lies» / « The Good's Gone» (Brunswick 05968)
« Happy Jack» / « I've Been Away» (Reaction 591010)
• *A Quick One* LP (Reaction 593 002): Run Run Run - Boris The Spider - I Need You - Whiskey Man - Heat Wave - Cobwebs And Strange - Don't Look Away - See My Way - So Sad About Us - A Quick One, While He's Away

1967
« Pictures of Lily» / « Doctor, Doctor» (Track 604002)
« The Last Time» / « Under My Thumb» (Track 604006)
« I Can See For Miles» / « Someone's Coming» (Track 604011)
• *The Who Sell Out* LP (Track 612 002 mono / Track 613 002 stereo): Armenia, City In The Sky - Heinz Baked Beans - Mary Anne With The Shaky Hand - Odorono - Tattoo - Our Love Was - I Can See For Miles - I Can't Reach You - Medac - Relax - Silas Stingy - Sunrise - Rael

1968
« Dogs» / « Call Me Lightning» (Track 604023)
« Magic Bus» / « Dr. Jekyll & Mr. Hyde» (Track 604024)
• *Magic Bus - The Who On Tour* *USA LP (Decca 5064 mono & Decca 75064 stereo): Disguises - Run Run Run - Dr. Jekyll And Mr. Hyde - I Can't Reach You - Our Love Was - Call Me Lightning - Magic Bus - Someone's Coming - Doctor,

Doctor - Bucket T - Pictures Of Lily
• *Direct Hits* LP (Track 612 006 / mono & Track 613 006 stereo): Bucket T - I'm A Boy - Pictures Of Lily - Doctor, Doctor - I Can See For Miles - Substitute - Happy Jack - The Last Time - In The City - Call Me Lightning - Mary-Anne With The Shaky Hand - Dogs

1969
« Pinball Wizard» / « Dogs Part II» (Track 604027)
• *Tommy* 2 LP (Track 613 013/4): Overture - It's A Boy - 1921 - Amazing Journey - Sparks - Eyesight To The Blind - Christmas - Cousin Kevin - The Acid Queen - Underture - Do You Think It's Alright? - Fiddle About - Pinball Wizard - There's A Doctor - Go To The Mirror! - Tommy Can You Hear Me? - Smash The Mirror - Sensation - Miracle Cure - Sally Simpson - I'm Free - Welcome - Tommy's Holiday Camp - We're Not Gonna Take It
« I'm Free» / « We're Not Gonna Take It» *USA (Decca 732519)

1970
« The Seeker» / « Here For More» (Track 604036)
• *Live At Leeds* LP (Track 2406 001): Young Man Blues - Substitute - Summertime Blues - Shakin' All Over - My Generation - Magic Bus - «Summertime Blues» / « Heaven and Hell» (Track 2094 002)
« See Me, Feel Me» / « Overture From Tommy» (Track 2094 004)
• *Tommy* EP (Track 2252 001): Overture - Christmas - I'm Free - See Me, Feel Me
1971
« Won't Get Fooled Again» / « Don't Know Myself» (Track 2094 009)
• *Who's Next* LP (Track 2408 102): Baba O'Riley - Bargain - Love Ain't For Keeping - My Wife - The Song Is Over - Getting In Tune - Going Mobile - Behind Blue Eyes - Won't Get Fooled Again
« Let's See Action» / « When I Was a Boy» (Track 2094 012)
• *Meaty, Beaty, Big & Bouncy* LP (Track 2406 006): I Can't Explain - The Kids Are Alright - Happy Jack - I Can See For Miles - Pictures Of Lily - My Generation - The Seeker - Anyway, Anyhow, Anywhere - Pinball Wizard - A Legal Matter - Boris The Spider - Magic Bus - Substitute - I'm A Boy

1972
« Join Together» / « Baby Don't You Do It» (Track 2094 102)
« Relay» / « Wasp Man» (Track 2094 106)
• *Tommy* (Ode Records) version orchestrale

1973
« 5:15» / « Water» (Track 2094 115)
• *Quadrophenia* 2 LP (Track 2657 013): I Am The Sea - The Real Me - Quadrophenia - Cut My Hair - The Punk And The Godfather - I'm One - The Dirty Jobs - Helpless Dancer - Is It In My Head? - I've Had Enough - 5:15 - Sea And Sand - Drowned - Bell Boy - Dr. Jimmy - The Rock - Love, Reign O'er Me

1974
« The Real Me» / « I'm One» *USA (Track MCA 40182)
• *Odds And Sods* LP (Track 2406 116): Postcard - Now I'm A Farmer - Put The Money Down - Little Billy - Too Much Of Anything - Glow Girl - Pure And Easy -

Faith In Something Bigger - I'm The Face - Naked Eye - Long Live Rock
« Postcard» / « Put The Money Down» *USA (Track MCA 40330)

1975
• *Tommy: Original Soundtrack* 2 LP (UK Polydor 2657 014): Prologue - Captain Walker, It's a Boy - Bernie's Holiday Camp - 1951 - What About The Boy - Amazing Journey - Christmas - Eyesight To The Blind - Acid Queen - Do You Think It's Alright 1 - Cousin Kevin - Do You Think It's Alright 2 - Fiddle About - Do You Think It's Alright 3 - Sparks - Extra, Extra, Extra - Pinball Wizard - Champagne - There's A Doctor - Go To The Mirror - Tommy Can You Hear Me - Smash The Mirror - I'm Free - Mother And Son - Sensation - Miracle Cure - Sally Simpson - Welcome - TV Studio - Tommy's Holiday Camp - We're Not Gonna Take It - Listening To You - See Me, Feel Me
« Squeeze Box» / « Success Story» (Polydor 2121 275)
• *The Who By Numbers* LP (Polydor 2490 129): Slip Kid - However Much I Booze - Squeeze Box - Dreaming From The Waist - Imagine A Man - Success Story - They Are All In Love - Blue, Red And Grey - How Many Friends - In A Hand Or A Face

1976
• *The Story Of The Who* 2 LP (Polydor 2683 069) compilation
« Slip Kid» / « Dreaming From The Waist» *USA (MCA 40603)

1978
« Who Are You» / « Had Enough» (Polydor 2121 361)
• *Who Are You* LP (Polydor 2683 084): New Song - Had Enough - 905 - Sister Disco - Music Must Change - Trick Of The Light - Guitar And Pen - Love Is Coming Down - Who Are You

1979
« Long Live Rock» / « I'm the Face/My Wife» (Polydor 2121 383)
« 5:15» / « I'm One» (Polydor 2001 916)
• *The Kids Are Alright* 2 LP (Polydor 2675 179) My Generation - I Can't Explain - Happy Jack - I Can See For Miles - Magic Bus - Long Live Rock - Anyway, Anyhow, Anywhere - Young Man Blues - My Wife - Baba O'Riley - A Quick One, While He's Away - Tommy Can You Hear Me? - Sparks - Pinball Wizard - See Me, Feel Me - Won't Get Fooled Again
• *Quadrophenia Soundtrack* 2 LP (Polydor 262 037): I Am The Sea - The Real Me - I'm The One - 5:15 - Love Reigh O'er Me - Bell Boy - I've Had Enough - Helpless Dancer - Doctor Jimmy - Zoot Suit - Get Out & Stay Out - Four Faces - Joker James - The Punk & The Godfather + various artists

1981
« You Better You Bet» / « The Quiet One» (Polydor WHO4 2002 044)
• *Face Dances* LP (Polydor 2302 106 WHOD 5073): You Better, You Bet - Don't Let Go The Coat - Cache Cache - The Quiet One - Did You Steal My Money? - How Can You Do It Alone? - Daily Records - You - Another Tricky Day
« Don't Let Go the Coat» / « You» (Polydor WHO5)

1982
« Athena» / « A Man is a Man» (Polydor WHO6)

• *It's Hard* LP (Polydor WHOD 5066): Athena - It's Your Turn - Cooks County - It's Hard - Dangerous - Eminence Front - I've Known No War - One Life's Enough - One At A Time - Why Did I Fall For That? - A Man Is A Man - Cry If You Want
« Eminence Front» / « One AT A Time» *USA (Warner Bros WB7-29814)

1984
« Twist & Shout» / « I Can't Explain» (MCA 927)
• *Who's Last* 2 LP *live* (MCA WHO1): My Generation - I Can't Explain - Substitute - Behind Blue Eyes - Baba O'Riley - Boris The Spider - Who Are You - Pinball Wizard - See Me, Feel Me - Love Reign O'er Me - Long Live Rock - Long Live Rock (reprise) - Won't Get Fooled Again - Dr. Jimmy - Magic Bus - Summertime Blues - Twist And Shout

1988
• *Who's Better, Who's Best* 2 CD (Polydor 835 389-1/2): My Generation - Anyway, Anyhow, Anywhere - The Kids Are Alright - Substitute - I'm A Boy - Happy Jack - Pictures Of Lily - I Can See For Miles - Who Are You - Won't Get Fooled Again - Magic Bus - I Can't Explain - Pinball Wizard - I'm Free - See Me, Feel Me - Squeeze Box - Join Together - You Better, You Bet - Baba O'Riley
• *Won't Get Fooled Again* EP (Polydor 887 576-1/2): Won't Get Fooled Again - Bony Moronie - Dancing In The Street / Dance It Away - Mary-Anne With The Shaky Hand

1990
• *Join Together* 2 CD (Virgin VDT 102): Overture - 1921 - Amazing Journey - Sparks - Eyesight To The Blind - Christmas - Cousin Kevin - The Acid Queen - Pinball Wizard - Do You Think It's Alright? - Fiddle About - There's A Doctor - Go To The Mirror - Smash The Mirror - Tommy Can You Hear Me - I'm Free - Miracle Cure - Sally Simpson - Sensation - Tommy's Holiday Camp - We're Not Gonna Take It - Eminence Front - Face The Face - Dig - I Can See For Miles - A Little Is Enough - 5:15 - Love Reign O'er Me - Trick Of The Light - Rough Boys - Join Together - You Better, You Bet - Behind Blue Eyes - Won't Get Fooled Again

1994
• *Thirty Years Of Maximum R&B* coffret 4 CD (Polydor 521 751-2): Pete Dialogue - I'm The Face - Here 'Tis - Zoot Suit - Leaving Here - I Can't Explain - Anyway, Anyhow, Anywhere - Daddy Rolling Stone - My Generation - The Kids Are Alright - The Ox - A Legal Matter - Pete Dialogue - Substitute - I'm a Boy - Disguises - Happy Jack Jingle - Happy Jack - Boris The Spider - So Sad About Us - A Quick, While He's Away - Pictures Of Lily - Early Morning Cold Taxy - Coke 2 - The Last Time - I Can't Reach You - Girl's Eyes - Bag O'Nails - Call Me Lightning - Rotosound Strings - I Can See For Miles - Mary Anne With The Shaky Hand - Armenia City In The Sky - Tattoo - Our Love Was - Rael - Rael 2 - Track Records / Premier Drums - Sunrise - Russell Harty Dialogue - Jaguar - Melancholia - Fortune Teller - Magic Bus - Little Billy - Dogs - Overture - Acid Queen - Abbie Hoffman Incident - Underture - Pinball Wizard - I'm Free - See Me Feel Me - Heaven And Hell - Pete Dialogue - Young Man Blues - Summertime Blues - Shakin' All Over - Baba O'Riley - Bargain - Pure And Easy - Song Is Over - Studio Dialogue - Behind Blue Eyes - Won't Get Fooled Again - The Seeker - Bonie Moronie - Let's See Action - Join Together - Relay - The Real Me - 5:15 - Bell Boy

- Love Reign O'er Me - Long Live Rock - Life With The Moons - Naked Eye - University Challenge - Slip Kid - Poetry Cornered - Dreaming From The Waist - Blue Red & Grey - Life With The Moons 2 - Squeeze Box - My Wife - Who Are You - Music Must Change - Sister Disco - Guitar And Pen - You Better You Bet - Eminence Front - Twist & Shout - I'm a Man - Pete Dialogue - Saturday Night's Alright

1995
• *Live At Leeds* CD (Polydor 527 169-2): (Bonus Tracks) Heaven And Hell - I Can't Explain - Fortune Teller - Tattoo - Happy Jack - I'm A Boy - A Quick One, While He's Away - Amazing Journey / Sparks
• *A Quick One* CD (Polydor 527 758-2): (Bonus Tracks) Batman - Bucket T - Barbara Ann - Disguises - Doctor, Doctor - I've Been Away - In The City - Happy Jack - Man With The Money - My Generation / Land Of Hope And Glory
• *The Who Sell Out* CD (Polydor 527 759-2): (Bonus Tracks) Rael 2 - Glittering Girl - Melancholia - Someone's Coming - Jaguar - Early Morning, Cold Taxi - Hall Of The Mountain King - 21. Girl's Eyes - Mary-Anne With The Shaky Hand - Glow Girl
• *Who's Next* CD *USA (MCAD-11269): (Bonus & Alternate Tracks) Pure And Easy - Baby Don't You Do It - Naked Eye - Water - Too Much Of Anything - I Don't Even Know Myself - Behind Blue Eyes

1996
• *Tommy* CD (Polydor 531 043-2)
• *Quadrophenia* 2 CD (Polydor 519 999-2)
• *Live At The Isle Of Wight Festival 1970* 2 CD (EDF CD326): Heaven And Hell - I Can't Explain - Young Man Blues - I Don't Even Know Myself - Water - Overture - It's A Boy - 1921 - Amazing Journey - Sparks - Eyesight To The Blind - Christmas - The Acid Queen - Pinball Wizard - Do You Think It's Alright? - Fiddle About - Tommy Can You Hear Me? - There's A Doctor - Go To The Mirror - Smash The Mirror - Miracle Cure – I'm Free – Tommy's Holiday Camp – We're Not Gonna Take It - Summertime Blues – Shakin' All Over / Spoonful / Twist And Shout - Substitute - My Generation - Naked Eye - Magic Bus
• *The Who By Numbers* CD *USA (MCAD-11493): (Bonus Tracks) Squeeze Box - Behind Blue Eyes - Dreaming From The Waist
• *Who Are You* CD *USA (MCAD-11492): (Bonus Tracks) No Road Romance - Empty Glass - Guitar And Pen - Love Is Coming Down - Who Are You

1997
• *Face Dances* CD *USA (MCAD-11634): (Bonus Tracks) I Like Nightmares - It's In You - Somebody Saved Me - How Can You Do It Alone? - The Quiet One
• *It's Hard* CD *USA (MCAD-11635): (Bonus Tracks) It's Hard - Eminence Front - Dangerous - Cry If You Want

1998
• *Odds And Sods* CD (Polydor 539 791-2): (Bonus Tracks) Leaving Here - Baby Don't You Do It - Summertime Blues - Under My Thumb - Mary Anne With The Shaky Hand - My Way - Young Man Blues - Cousin Kevin, Model Child - Love Ain't For Keeping - Time Is Passing - We Close Tonight - Water
• *Meaty Beaty Big & Bouncy* CD (MCA 37001)

2000

• *The Kids Are Alright* CD (Polydor 543 694-2): (Bonus Tracks) Join Together - Roadrunner - My Generation Blues

• *BBC Sessions* CD (Polydor 547 727-2): My Generation Jingle - Anyway, Anyhow, Anywhere - Good Lovin' - Just You And Me, Darling - Leaving Here - My Generation - The Good's Gone - La La La Lies - Substitute - Man With Money - Dancing In The Street - Disguises - I'm A Boy - Run Run Run - Boris The Spider - Happy Jack - See My Way - Pictures Of Lily - A Quick One, While He's Away - Substitute - The Seeker - I'm Free - Shakin' All Over / Spoonful - Relay - Long Live Rock - Boris The Spider Jingle

2001

• *Live At Leeds / Deluxe Edition* 2 CD (MCA 088112618-2): Heaven & Hell - I Can't Explain - Fortune Teller - Tattoo - Young Man Blues - Substitute - Happy Jack - I'm a Boy - A Quick One, While He's Away - Summertime Blues - Shakin' All Over - My Generation - Magic Bus - Overture - It's a Boy - 1921 - Amazing Journey - Sparks - Eyesight To The Blind - Christmas - The Acid Queen - Pinball Wizard - Do You Think It's Alright? - Fiddle About - Tommy Can You Hear Me? - There's a Doctor - Go To The Mirror - Smash The Mirror - Miracle Cure - I'm Free - Sally Simpson - I'm Free - Tommy's Holiday Camp - We're Not Gonna Take It

2002

• *My Generation / Deluxe Edition* 2 CD (Polydor 1129262): (Bonus Tracks) - I Can't Explain - Bald Headed Woman - Daddy Rolling Stone - Leaving Here - Lubie - Shout & Jimmy - Heatwave - Motoring - Anytime You Want Me - Instant Party Mixture - I Don't Mind - The Good's Gone - My Generation (instrumental) - Anytime You Want Me (a cappella) - A Legal Matter - My Generation

2003

• *Who's Next / Deluxe Edition* 2 CD (Polydor 113056-2): (Bonus Tracks) Baby Don't You Do It - Getting In Tune - Pure & Easy - Love Ain't For Keeping - Behind Blue Eyes - Won't Get Fooled Again - (Live at the Young Vic): Love Ain't For Keeping - Pure & Easy - Young Man Blues - Time Is Passing - Behind Blue Eyes - I Don't Even Know Myself - Too Much - Of Anything - Getting In Tune - Bargain - My Generation - Road Runner - Naked Eye - Won't Get Fooled Again

• *Live At The Royal Albert Hall* 3 CD (Wagram 3086182): I Can't Explain - Anyway Anyhow Anywhere - Pinball Wizard - Relay - My Wife - The Kids Are Alright - Mary Anne With The Shaky Hand - Bargain - Magic Bus - Who Are You - Baba O'Riley - Drowned - Heart To Hang Onto - So Sad About Us - I'm One - Getting In Tune - Behind Blue Eyes - You Better You Bet - 5:15 - Won't Get Fooled Again - Substitute - Let's See Action - My Generation - See Me Feel Me - I'm Free - Young Man Blues - Summertime Blues - I Don't Even Know Myself

2004

• *Tommy / Deluxe Edition* 2 CD (Polydor 0602498272367): (Bonus Tracks) I Was - Christmas - Cousin Kevin Model Child - Young Man Blues - Tommy Can You Hear Me? - Trying To Get Enough - Sally Simpson - Miss Simpson - Welcome - Tommy's Holiday Camp - We're Not Gonna Take It - Dogs - It's A Boy - Amazing

Journey - Christmas - Do You Think It's Alright? - Pinball Wizard

2006
• *Endless Wire* 1 CD (Polydor 1712655): Fragments - A Man In a Purple Dress - Mike Post Theme - In The Ether - Black Widow's Eyes - Two Thousand Years - God Speaks Of Marty Robbins - It's Not Enough - You Stand By Me - Sound Round - Pick Up The Peace - Unholy Trinity - Trilby's Piano - Endless Wire - Fragments Of Fragments - We Got a Hit - They Made My Dream Come True - Mirror Door - Tea & Theatre

COMPILATIONS

1969 *The House That Track Built* - 1970 *Backtrack Vol. 1, 5, 7 & 14 - Mixed Bag - Woodstock Original Soundtrack* - 1981 *Filling In The Gaps, The Who Interview Album - Hooligans - Phases - Concerts For The People Of Kampuchea* - 1983 *Who's Greatest Hits - Rarities Vol. 1: 1966-1969 - Rarities Vol. 2: 1970-1973* - 1984 *The Singles* - 1985 *The Who Collection - Who's Missing* - 1987 *Two's Missing* - 1990 *The Rock And Roll Hall Of Fame* - 1992 *The Monterey International Pop Festival* - 1993 *Talkin' About My Generation* - 1996 *My Generation - The Very Best Of The Who* - 1999 *20th Century Masters* - 2001 *The Concert For New York City* - 2002 *The Who* - 2004 *Then & Now - Put Downs & Send-ups Tour - Best Of The Who*

ALBUMS SOLO

PETE TOWNSHEND
1970 *Happy Birthday* - 1972 *I Am / Who Came First / Revelations* - 1976 *With Love* - 1977 *Rough Mix* - 1980 *Empty Glass* - 1982 *(All The Best Cowboys Have) Chinese Eyes* - 1983 *Scoop* - 1986 *White City* - 1987 *Deep's End (live)* - 1987 *Another Scoop* - 1989 *Iron Man* - 1993 *Psychoderelict* - 1999 *Live* - 2000 *Lifehouse Elements* - 2002 *Scooped, Music From Lifehouse* (DVD), *Psychoderelict: Live In New York* (DVD)

ROGER DALTREY
1973 *Daltrey* - 1975 *Ride a Rock Horse* - 1977 *One Of The Boys* - 1980 *McVicar Soundtrack* - 1984 *Parting Should Be Painless* - 1985 *Under a Raging Moon* - 1987 (DVD) *Can't Wait To See The Movie* - 1992 *Rocks In The Head* - 2005 *Moonlighting*

JOHN ENTWISTLE
1971 *Smash Your Head Against The Wall* - 1972 *Whistle Rhymes* - 1973 *Rigor Mortis Sets In* - 1974 *Mad Dog* - 1981 *Too Late The Hero* - 1997 *King Biscuit Flower Hour Presents In Concert* - 1999 *The Rock* - (DVD) *Left For Live* - 2004 (DVD) *The John Entwistle Band Live*

KEITH MOON
1975 *Two Sides Of The Moon*

FILMOGRAPHIE

1967 – *Monterey Pop*, D.A. Pennebaker, Pennebaker Hegedus Films.
1970 – *Woodstock,* Michael Wadleigh, Warner Home Video.
1975 – *Tommy*, Ken Russell, Universal Pictures.
1979 – *Quadrophenia*, Franc Roddam, Universal Pictures.
1979 – *The Kids Are Alright,* Jeff Stein, Polygram Video.
1983 – *Ready Steady Go Vol. 1,* Dave Clark, Dave Clark International.
1985 – *Ready Steady Go Vol. 2,* Dave Clark, Dave Clark International.
1988 – *Who's Better, Who's Best,* The Who, Universal Music Operations.
1994 – *Thirty Years Of Maximum R&B Live,* The Who, Polygram Video.
The Who's Tommy: The Amazing Journey, Barry Alexander Brown, Walt Disney Video.
1995 – *The History Of Rock'n'roll Vol. 3, 4 & 6,* Obie Benz, Warner Home Video.
1996 – *The Rolling Stones Rock and Roll Circus,* Michael Lindsay Hogg, abkco Films.
1997 – *The Who Live At The Isle Of Wight Festival 1970,* Murray Lerner, Warner Home Video.
1999 – *Who's Next,* The Who, Eagle Vision.
The Vegas Job: Live In Las Vegas, The Who, Passport Entertainment.
2002 – *Live At The Royal Albert Hall,* Dick Carruthers, Image Entertainment.
The Complete Monterey Pop Festival Box Set, D.A. Pennebaker & Chris Hegedus, *Criterion Collection.*
EP Collection: The Who 1969, Warner Vision.
2004 – *Live Aid,* Warner Vision.
Live In Boston, Warner Vision.
2005 – *Tommy & Quadrophenia Live*, Rhino / WEA.
2006 – *The Who: Music Video Box Documentary*, Music Video Box.

BILBIOGRAPHIE

1971 – *The Who*, Gary Herman, Studio Vista.
1973 – *The Who*, Jeff Stein & Chris Johnston, Stein and Day.
1974 – *Les Who*, Sacha Reins, Jacques Grancher.
1974 – *The Who Through The Eyes Of Pete Townshend,* Connor McKnight et Caroline Silver, Scholastic Books.
1975 – *Who: Ten Great Years*, Cindy Ehrlich, Futura Publications.
The Who, George Tremlett, Albin Michel.
The Who In Their Own Words, Steve Clark, Andrews McPheel Publishing.
1976 – *The Who Generation*, Circus Magazine Pinups.
1977 – *A Decade Of The Who*, Editions Ted Dicks.
The Story Of Tommy, Richard Barnes & Pete Townshend, Eel Pie Publishing Ltd.
1978 – *Whose Who?: A Who Retrospective*, Brian Ashley & Steve Monnery,
Nel Editions.
1979 – *The Who*, John Swenson, Star Collection.
Keith Moon: The Life & Death Of A Rock Legend, Ivan Waterman, Arrow Books.
The Who File, Pearce Marchbank.
1980 – *The Who: Long Live Rock Songbook*, Balzert Von Werner.
1981 – *Full Moon,* Douglas Butler, William Morrow & Co.
1982 – *The Who: Maximum R&B*, Richard Barnes, Plexus Publishing.
The Who: The Illustrated Biography, Chris Charlesworth, Omnibus Press.
1983 – *Before I Get Old*, Dave Marsh, St Martin's Press.
The Who: An Illustrated Discography, Ed Hanel, Ed Hanel.
1984 – *Pete Townshend,* Chris Charlesworth, Proteus Publishing Company.
1997 – *The Who Concert File*, Joe McMichael & Jack Lyons, Omnibus Press.
1998 – *Horse's Neck*, Pete Townshend, Mariner Books.
Dear Boy: The Life Of Keith Moon, Tony Fletcher, Omnibus Press.
1999 – *Eyewitness: The Who*, Johnny Black, Carlton Books.
Pete Townshend: The Minstrel's Dilemma, Larry David Smith, Praeger Publishers.
2000 – *Moon: Life & Death Of a Rock Legend,* Tony Fletcher, Harper Paperbacks.
The Who On Record, John Atkins, McFarland & Company.
2001 – *Lifehouse*, Pete Townshend & Jeff Young, Simon & Schuster.
2002 – *Anyway, Anyhow, Anywhere*, Andrew Neill, Sterling Editions.
Behind Blue Eyes: The Life Of Pete Townshend, Goeffrey Giuliano, Cooper Square Press.
2004 – *Bass Culture*, John Entwistle, Sanctuary Publishing.
2004 – *The Who: Complete Guide To Their Music*, Chris Charlesworth &
Ed Hanel, Omnibus Press.
2005 – *Keith Moon: Instant Party*, Alan Clayson, Chrome Dreams.
2005 – *Pete Townshend's Tommy,* Pete Townshend, Hal Leonard.
2006 – *Amazing Journey: The Life Of Pete Townshend*, Mark Wilkerson, Lulu Press.
Roger Daltrey - The Biography, Tim Ewbank & Stafford Hildred, Portrait Books.

Remerciements à

Marina Gélineau,
Éric Hauswald & Gaël Rias
Samy,
Philippe Puiseux

CHEZ LE MÊME ÉDITEUR

Philippe AMELOT, *45 tours*
David ANGEVIN, *Kurt Cobain*
Hugues BARRIÈRE & Michael OLLIVIER,
Bruce Frederick Springsteen
Thomas BLONDEAU & Fred HANAK,
Combat Rap / 25 ans de hip hop (entretiens)
Yves BUIN, *Thelonious Monk*
Patricia BUTLER,
La Tragique Romance de Pamela et Jim Morrison
Johnny CASH & Patrick CARR,
Johnny Cash (l'autobiographie)
Jean-Roger CAUSSIMON,
Mes chansons des quatre saisons
Jean-Roger CAUSSIMON, *La Double Vie*
Jean-Roger CAUSSIMON, *Le Vagabond d'automne*
Jean-Noël COGHE, *Rory Gallagher, Rock'n'Road Blues*
Jean-Noël COGHE & MOEBIUS,
Jimi Hendrix, émotions électriques
Jean-Noël COGHE, *Autant en emporte le rock (1960-2000)*
Jean-Noël COGHE, *Bill Wyman, Steady Rollin'Man*
Paulette COQUATRIX & François JOUFFA,
Mes noces d'or avec l'Olympia
Stan CUESTA, *Jeff Buckley*
Stan CUESTA, *Nirvana, une fin de siècle américaine*
Guy DAROL, *Frank Zappa, la parade de l'Homme-Wazoo*
Guy DAROL & Dominique JEUNOT, *Zappa de Z à A*
Guy DAROL, *Frank Zappa ou L'Amérique en déshabillé*
Emmanuel DAZIN, *The Pixies*
Patrice DELBOURG,
Mélodies chroniques / La Chanson française sur le gril
Christophe DELBROUCK,
Frank Zappa et les mères de l'invention
Christophe DELBROUCK,
Frank Zappa et la dînette de chrome
Christophe DELBROUCK,
Frank Zappa et l'Amérique parfaite
Christophe DELBROUCK,
The Who
Alain DISTER,
Grateful Dead, une légende californienne
Alain DISTER,
Rock Critic (Chroniques de rock 1960-1970)

François DUCRAY, *Led Zeppelin*
Marie-Hélène DUMAS, *John Lennon*
Renaud EGO, *Jimi Hendrix*
Gerald & Ralph FARIS,
Janis Joplin et Jim Morrison face au gouffre
Denis FOUQUET, *Bordeaux Rock (1970-2005)*
GARLO, *Because mots notes*
Peter GURALNICK,
Elvis Presley, le temps de l'innocence (1935-1958)
Peter GURALNICK,
Elvis Presley au royaume de Graceland (1958-1977)
Barney HOSKYNS, *San Francisco,*
1965-1970, les années psychédéliques
Mabinuori Kayode IDOWU (dit I.D.), *Fela*
François JOUFFA & Jean-Louis POLARD,
Le Dictionnaire des Beatles
Stéphane JOURDAIN, *French Touch*
Philippe KOECHLIN, *Mémoires de Rock et de Folk*
Stéphane KOECHLIN, *Ben Harper*
Stéphane KOECHLIN,
Brian Jones, l'âme sacrifiée des Rolling Stones
Philippe LACOCHE, *Lady B*
John LENNON, *Un glaçon dans le vent*
Thierry LIESENFELD,
Les Beatles et la France sont des mots
qui vont très bien ensemble
Frank LISCIANDRO, *Morrison, un festin entre amis*
Frank LISCIANDRO, *James Douglas Morrisson*
Hélène MARTIN, *La Douceur du bagne*
Florent MAZZOLENI,
Memphis, aux racines du rock et de la soul
David PERRAULT, *Eric Clapton, la vie en blues*
Jean-Yves REUZEAU,
Jim Morrison ou Les Portes de la perception
Maxime SCHMITT, *Face B*
Gilles TORDJMAN, *Leonard Cohen*
Tim WILLIS, *Syd Barrett, le génie perdu de Pink Floyd*

DU MÊME AUTEUR

Frank Zappa / Chronique discographique, Éditions Parallèles, 1994
Aventures à petit budget, La Loupiote, 1996
Weather Report, Paréiasaure, 1999
Le Nouveau Monde, Paréiasaure, 1999
Carlos Santana / La Danse des solstices, coll. «Rock & Folk», Éditions Larivière, 2000
Frank Zappa & les mères de l'invention, Tome 1 (1940-1972), Le Castor Astral, 2003
Frank Zappa & la dînette de chrome, Tome 2 (1972-1978), Le Castor Astral, 2005
Frank Zappa & l'Amérique parfaite, Tome 3 (1978-1993), Le Castor Astral, 2006

THE WHO
est le sept cent unième ouvrage
publié par Le Castor Astral

Photographie de couverture:
© Colin Jones/Dalle

Un livre publié sous la direction de
Jean-Yves Reuzeau
avec la collaboration de Caroline Tricotelle

Correspondance:
Le Castor Astral - BP 11 - 33038 Bordeaux Cedex (F)

www.castorastral.com

ISBN 978-2-85920-701-4